REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIX. Band. 2. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1906.

Hierzu je eine Beilage von Rich. Bong in Berlin und L. Schwann in Düsseldorf.

GEORG REIMER VERLAGSBUCHHANDLUNG BERLIN W. 35

Von dem im Auftrage „des Königlich Preußischen Ministers der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten“ herausgegebenen Monumentalwerk

ALTERTÜMER VON PERGAMON

erscheint in Kürze:

BAND III, 1 DER GROSSE ALTAR. DER OBERE MARKT

Ein Textband von 128 Seiten mit 57 Abbildungen und ein Atlas von 34 Tafeln
Preis Mark 180.—

Früher erschienene Bände:

Band II: DAS HEILIGTUM DER ATHENA POLIAS NIKEPHOROS
Textband gebunden, Tafelband in Mappe.
Preis Mark 180.—

Band IV: DIE THEATER-TERRASSE
Textband gebunden, Tafelband in Mappe.
Preis Mark 260.—

Band V_2: DAS TRAIANEUM
Textband gebunden, Tafelband in Mappe.
Preis Mark 210.—

Band VIII: DIE INSCHRIFTEN VON PERGAMON, 2 Bände
I. BIS ZUM ENDE DER KÖNIGSZEIT, gebunden Mark 40. —
II. RÖMISCHE ZEIT. — INSCHRIFTEN AUF TON, gebunden Mark 68.—

Dieses Denkmal deutscher Arbeit und deutschen Fleißes, an dem jetzt seit mehr als 20 Jahren gearbeitet wird, ist hiermit seiner Vollendung wieder um einen Band näher gerückt. Hiernach wird zunächst Band III_2 erscheinen, Band VII ist in Vorbereitung.

Verlag von Karl J. Trübner in Straßburg i. Els. und Berlin.

GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN PLASTIK

VON

MAXIME COLLIGNON

MITGLIED DES INSTITUTS, PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN PARIS.

Erster Band: Anfänge. — Früharchaische Kunst. — Reifer Archaismus. — Die großen Meister des V. Jahrhunderts. Ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen begleitet von Eduard Thraemer, a. o. Professor an der Universität Straßburg. Mit 12 Tafeln in Chromolithographie oder Heliogravüre und 281 Abbildungen im Text. Lex. 8°. XV, 592 S. 1897. Broschiert M. 20.—, in eleg. Halbfranzband M. 25.—.

Zweiter Band: Der Einfluß der großen Meister des V. Jahrhunderts. — Das IV. Jahrhundert. — Die hellenistische Zeit. — Die griechische Kunst unter römischer Herrschaft. Ins Deutsche übertragen von Fritz Baumgarten, Professor am Gymnasium zu Freiburg i. B. Mit 12 Tafeln in Chromolithographie oder Heliogravüre und 377 Abbildungen im Text. Lex. 8°. XII, 763 S. 1898. Broschiert M. 24.—, in eleg. Halbfranzband M. 30.—.

Fresken von Castagno und seiner Schule in Florenz.

Von **Emil Jacobsen.**

Es gibt in einer Kirche zu Florenz ein verkanntes Werk Castagnos auf das ich die Aufmerksamkeit hinlenken möchte. Schon Vasari hat erwähnt, daß er in San Miniato al Monte gemalt hat. Aber Crowe und Cavalcaselle erklären in ihrer Geschichte der Malerei in Italien lakonisch, die dortigen Fresken seien untergegangen. Das ist doch nicht ganz der Fall. Gleich im Anfang des obern Teils der Kirche, wenn man die Treppe links hinaufsteigt, begegnet uns in einem wie mit farbigem Marmor inkrustierten gemalten Renaissancebogen die Gestalt des stehenden hl. Hieronymus. Mit einer sehr sprechenden Bewegung des von schneeweißem Bart und Haar umrahmten Hauptes blickt er nach oben, wohl, wie man hinzudenken muß, auf die Gestalt des Gekreuzigten, in der Rechten einen blutbefleckten Stein, in der Linken ein Buch haltend, hinter ihm der sich um ihn herumschmiegende, auf ihn schauende Löwe mit offenem Rachen. Die Gestalt macht starken Eindruck und kann wohl von der Hand Castagnos selbst stammen. Das helle, weiche, milchige Kolorit, an Domenico Veneziano und dessen Schüler Piero della Francesca mahnend, zeigt, daß, wenn auch Vasari hinzufügt, daß er in seiner Jugend in San Miniato gemalt habe, dieses Werk doch kaum ein Jugendwerk sein kann. Koloristisch stimmt das Bild am besten mit der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung in S. Apollonia überein. Dazu kommt, daß der Löwe noch einmal in dem neu gefundenen Dreieinigkeitsfresko in der SS. Annunziata vorkommt, welches seiner Spätzeit anzurechnen ist. Dieser zweimal gemalte Löwe gehört, meiner Ansicht nach, zu den großartigsten Tierdarstellungen der Renaissance.[1]) Auch die sehr anatomische Bildung von Hals und Brust mit deutlichen Angaben von Sehnen und Rippen stimmt mit dem Hieronymus in der SS. Annunziata überein. Die dicken, negerartig schwellenden Lippen begegnen uns wieder in dem gleich zu erwähnenden Medaillon

[1]) Dieser Löwe mit offenem Rachen und stark geschwungenem Schwanz begegnet uns noch einmal in Lionardos Hieronymusbild in der Vatikanischen Galerie; da hat ihn aber der Künstler vor den Heiligen gestellt.

mit König David im Vorhof derselben Kirche. Die Erhaltung dieses Werkes läßt viel zu wünschen übrig.

Ungefähr ein Jahr nach jener Sitzung des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz im Frühjahr 1902, in welcher ich, meines Wissens zum ersten Male, auf dieses Fresko als ein Werk Castagnos aufmerksam gemacht habe, fand ich es in den Publikationen der Kunsthistorischen Gesellschaft (im Jahre 1903 mit der Jahreszahl 1902 erschienen) als Werk Castagnos reproduziert. Ob meine Mitteilung den Anstoß hierzu gegeben hat, weiß ich nicht, jedenfalls muß diese Bestätigung meiner Anschauung mir willkommen sein.

Im Vorhof zur SS. Annunziata befindet sich eine Serie von Freskogemälden, die, meiner Ansicht nach, auf die Schule Andrea del Castagnos zurückgehen. Es sind die sechs Medaillons mit lebensgroßen Halbfiguren von alttestamentlichen Gestalten, welche in den Zwickeln der Bogen angebracht sind. Diese merkwürdigen Darstellungen sind in der Literatur so gut wie nicht erwähnt, jedenfalls ist ihr Verhältnis zu Castagno nicht erkannt. Sie stellen vor: Noah, durch die Arche, Jesaias, durch die Säge gekennzeichnet, David, die Harfe spielend, einen in Harnisch gekleideten Ritter, mit der Rechten auf die Sonne deutend, in der Linken ein Schwert, ich vermute Josua, wie er bei Gibeon im Kampfe gegen fünf Amoriterkönige der Sonne stillzustehen gebot (Josua 10, 12), Daniel von Löwen umgeben, Jonas mit dem Walfisch. Daß diese kleinen Freskogemälde castagneske Schöpfungen sind, das bezeugen die Gesichtstypen, der Faltenwurf, das Kolorit mit dem für Castagno charakteristischen Kirschrot und überwiegend braunen und mauveartigen Tinten, die Hände, die Ohren, doch vornehmlich der in diesen Gemälden sich offenbarende, für den Meister so bezeichnende brutal-mächtige, kraftvoll-rohe Stil. Diesen Stileigentümlichkeiten gegenüber kann ich nur wenig Gewicht auf eine Notiz[2]) legen, wonach diese Gemälde dem Andrea Feltrini, dessen Wirksamkeit 50 Jahre später zu datieren ist, zuzuschreiben wären. Sie sind auch nicht in Vasaris sehr ausführlicher Vita des Andrea di Cosimo erwähnt. Ich bemerke noch, daß wir im Gesichtstypus Davids mit der geschwungenen dicken Nase denselben Typus erblicken, wie im Gesicht Christi im Dreieinigkeitsfresko. In dem Friese, der sich zwischen David und Josua hinzieht, liest man die folgende Inschrift:

PETRUS. COSMI. F. DE. MEDICIS HOC ATRIUM. ORNAVIT.

Diese Ausschmückung fand, wie ich vermute, kurz nach 1464 statt. Es ist jedoch sehr möglich, daß die Medaillons, die zur Aus-

[2]) Tonini, „Il Santuario della SS. Annunziata“ 1876.

schmückung geradezu aufforderten, schon viel früher angebracht worden sind und daß die Inschrift sich nur auf die Ausmalung der Wände bezieht. Daß unsere Gemälde auf Castagnos Schule zurückzuführen sind würde auch a priori eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich haben. Castagno war dort, wie Prof. Brockhaus nachgewiesen hat, der bevorzugte Maler. Er hat in der SS. Annunziata wenigstens in drei Kapellen gemalt, vielleicht in mehreren. In dem Memorial Albertinis werden drei Kapellen angegeben, und es wird hinzugefügt, daß er auch in »altri lochi« der Kirche gemalt habe. 3)

3) Es gibt wenige Künstler der Frührenaissance, deren Einfluß so dauernd gewesen ist, wie der Castagnos. Er wirkt nicht nur auf die nächste Generation, sondern erstreckt sich bis Ende des Jahrhunderts, ja noch darüber hinaus. Die Auferstehung von Piero della Francesca in Borgo San Sepolcro scheint von seinem Fresko in S. Apollonia, inspiriert. Der Apostel, welcher den Kopf auf die Hand stützt, in Domenico Ghirlandajos Abendmahl im Refektorium von Ognissanti hat sein Vorbild in einem Apostel in Castagnos Cenacolo. Einen Ricordo nach ihm bei Lionardo habe ich schon erwähnt. Der Einfluß, welchen Castagnos Tolentino-Denkmal auf Verrocchios Colleoni-Monument ausgeübt, hat Mackowsky feinsinnig nachgewiesen. Ferner zeigt sich sein Einfluß in Werken von Bastiano Mainardi, Francesco Botticini, Jacopo del Sellajo. Auch bei Perugino begegnen uns in seiner Krönung Mariens in der Florentiner Akademie, in seinem Triptychon in der National Gallery, im Cambio zu Perugia und noch anderswo, Gestalten, die fast auf gespreizten Beinen dastehen, welche offenbar ihr Vorbild in einer bekannten Figur in der Serie von Porträtstudien von Castagno (Pippo Spano), in S. Apollonia haben. Auch in der „Verleumdung des Apelles“ von Botticelli befindet sich eine solche Figur in einer der Nischen der Architektur.

Neue Werke von Antoniazzo Romano.

Von **Emil Jacobsen.**

Antonio Aquilio, Antoniazzo Romano genannt, hat im letzten Drittel des 15. und im ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts eine große Wirksamkeit in Rom entfaltet. Ohne eigentliche Selbständigkeit verdient er doch einen Platz in der Kunstgeschichte, nicht allein, weil er der einzige namhafte Maler Roms in dieser Epoche ist, sondern auch wegen der sehr persönlichen Weise, in welcher florentinische und umbrische Kunsttendenzen in seinen Werken wechselweise zum Ausdruck kommen.

Melozzo wird sicherlich mit Recht sein Lehrer genannt. Wir wissen urkundlich, daß er auch gemeinschaftlich mit Ghirlandajo und Perugino gearbeitet hat. Auch zeigen einige seiner Werke, daß er mit Filippino, dessen Caraffa-Fresken er (nach Vasari) zu beurteilen berufen wurde, in Berührung gekommen ist.

Hat Rom denn auf ihn keine Wirkung ausgeübt?

Ich glaube, ja!

Der herbe Ernst seiner Gestalten, das Hoheitsvolle und Stille, welches über vielen seiner Gemälde ruht, ist gewiß römischen Einflüssen zu verdanken. Es ist kein Zweifel, daß die Betrachtung der alten ehrwürdigen Mosaikdarstellungen in den Absiden vieler Kirchen Roms einen nachhaltigen Eindruck auf den Geist des jungen Antoniazzo ausgeübt hat.

Ad. Gottschewski hat in seiner tüchtigen kleinen Schrift »Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Katharina von Siena in S. Maria sopra Minerva zu Rom« (Straßburg, I. H. Ed. Heitz 1904) einen, von ihm selbst nicht unwesentlich bereicherten Katalog der Werke Antoniazzos gegeben.[1])

In den Kirchen und Museen Roms bin ich noch auf eine Reihe von Gemälden aufmerksam geworden, die, wenn auch anderen Künstlern zugeschrieben, mir doch als echte Erzeugnisse Antoniazzos vorkommen.

[1]) Arbeiten aus der Schule Antoniazzos glaubt Attilio Rossi noch im Freskenschmuck der kleinen Kirche San Giovanni Evangelista in Tivoli zu erkennen. Siehe seinen Artikel »Opere d'Arte a Tivoli«, L'Arte 1904. — F. Hermanin weist in San Francesco bei Subiaco ein bezeichnetes Triptychon nach, datiert 1467. Ein noch früheres Altarwerk (von Gottschewski erwähnt) befindet sich in der Bibliothek zu Rieti, früher in der Kirche Sant'Antonio al Monte, bezeichnet und datiert 1464. Diese beiden Werke dürften das Früheste sein, was wir von Antoniazzo besitzen. Siehe Bulletino della Società Filologica Romana 1902, S. 57.

Das erste Bild, auf das ich aufmerksam mache, befindet sich in der Galleria Nazionale (Palazzo Corsini). Es ist ein sehr bemerkenswertes großes Gemälde, das Martyrium des hl. Sebastian zwischen zwei knieenden Stiftern darstellend. Prof. Adolfo Venturi, dem früheren Direktor der Galerie, kommt das Verdienst zu, das interessante Gemälde in Neapel entdeckt und für die Sammlung erworben zu haben.[2]) Der ausgezeichnete Forscher erkennt in dem Bilde mit richtigem Blick den Stil Melozzo da Forlìs, unter dessen Namen das Bild in der Galerie aufgestellt ist.

Meiner Ansicht nach gehört dies von dem großen Meister abhängige Bild doch nicht Melozzo selbst, sondern seinem, erst in allerjüngster Zeit zu seinem Recht gekommenen Schüler Antoniazzo Romano, der hier seinem Meister, namentlich in den vorzüglichen Profilbildnissen, ganz nahe kommt. Man vergleiche diesen hl. Sebastian mit demselben Heiligen im Fresko[3]) der Kirche San Vito e Modesto in Rom.[4]) Man vergleiche auch die sehr charakteristischen nackten Füße, besonders die Zehen, mit denen der Heiligen in der großen thronenden Madonna aus dem Jahre 1488 in derselben Galerie.

Ein zweites ansehnliches Gemälde im Palazzo Corsini ist der Schule Filippinos, nicht mit Unrecht, zugeschrieben. Es gibt aber Gründe, die dafür sprechen, daß Antoniazzo, oder, wenn man nicht annehmen will, daß der bejahrte Meister den viel jüngeren Filippino nachgeahmt hat, ein von Filippino beeinflußter Schüler, das Bild gemalt hat. Es befindet sich nicht in den Sälen der Galerie, sondern hängt in der oberen Etage im Saal der Handzeichnungen und Kupferstiche, wo viele Gemälde aus verschiedenen Schulen, die in der Galerie keinen Platz gefunden haben, angebracht worden sind. Das ziemlich große Andachtsbild stellt die thronende Madonna zwischen den Aposteln Petrus und Paulus dar. Auf Antoniazzo deuten die Typen der Jungfrau und des Kindes (mit Kreuznimbus wie fast immer bei dem Meister),[5]) die beiden Apostel mit ihrem Ausdruck von mürrischem Ernst, die Form der Ohren und Hände (man bemerke die Weise in der Petrus das Buch hält), das fast immer bei Antoniazzo vorkommende Palmettenmuster,[6]) das tiefgestimmte Kolorit.

Das dritte Werk, das für Antoniazzo in Betracht kommt, ist das bekannte Fresko in der kapitolinischen Galerie: die thronende Madonna betet das auf ihrem Schoß liegende schlafende Kind an. Zu jeder Seite

---

[2]) Der Kaufpreis war 5000 Lire.

[3]) Fast eine Wiederholung. Selbst die Art, wie die Pfeile im Fleisch stecken und das Blut herunterläuft, ist dieselbe.

[4]) Aus dem Jahre 1483.

[5]) Man vergleiche sie mit der Gruppe im ebenerwähnten Fresko von S. Vito e Modesto. Abbildung in L'Arte 1902, p. 334.

[6]) Hier an den Seitenleisten der Rücklehne des Thrones.

sieht man auf Gewölk in halber Höhe[7]) des Bildes zwei kleine, anbetende Mädchenengel. Die Rücklehne des Thrones ist von einem Stoff mit Palmettenmuster bedeckt. Palmettenmuster zeigt auch der Parapetto hinter dem Thron. Das Bild wird dem halb-mythischen Andrea di Luigi, genannt Ingegno, zuerkannt, eine Zuschreibung, die auf Passavant zurückgeht. Daß das Bild einem umbrischen Maler zugeschrieben wurde, ist sehr erklärlich. Es ist unter umbrischem Einfluß gemalt, und der Vergleich mit anderen Werken dieser Manier, namentlich mit der Madonna in der Lunette im Freskowerk von S. Vito e Modesto, mit dem Madonnenbild in den Uffizien, mit der Verkündigung in der Minervakirche, läßt unschwer erkennen, daß wir hier ein Werk Antoniazzos, und zwar eines seiner bedeutendsten dieser Art, vor uns haben. Man bemerke bei diesen Madonnen: die hoch aufgezogenen Augenbrauen, die geschwungenen Nasenflügel, den kleinen Mund.[8])

Ein viertes unbekanntes, nicht weniger bedeutendes Werk Antoniazzos befindet sich im Pantheon in der Kapelle rechts vom Hochaltar. Es stellt die thronende Madonna zwischen Johannes dem Täufer und St. Franziskus dar. Das (verhüllte) Bild wird in der Kirche Perugino genannt. Es ist von den Forschern, soviel ich weiß, gar nicht beachtet worden. Meiner Ansicht nach ist es ein sicheres und sehr charakteristisches Werk des Antoniazzo. Man beachte unter vielen anderen Kennzeichen die für den Meister charakteristische niedrige Stirn bei den beiden lebensvollen Heiligen.[9])

Ein fünftes unerkanntes Werk Antoniazzos ist das schöne Madonnenbild, das neuerdings in die Galerie des Vatikans gekommen ist, wo es Melozzi da Forlì zugeschrieben wird. Es war früher im Quirinal und nachher in der Anticamera des Vatikans. Wir haben hier wieder den umbrischen Antoniazzo vor uns, das Herbe, das sich namentlich in den unter florentinischem Einfluß gemalten Bildern offenbart, kommt hier nicht zum Vorschein. Im Antlitz Mariens haben die sonst strengen Formen Antoniazzos einen lieblichen Ausdruck bekommen. Auch das Kolorit ist, verglichen mit dem ebenfalls vor Kurzem in die Galerie gekommenen großen Gemälde: Madonna zwischen Petrus und Paulus und den Zwölf der Rota (ein anerkanntes Werk unseres Meisters) sanft und weich ge-

---

7) Nicht selten begegnen wir in Werken Antoniazzos diesen kleinen Engeln in halber Höhe des Bildes.

8) In einem Saal der kapitolinischen Galerie befinden sich, hoch aufgestellt, einige Freskofragmente von Heiligen, sehr schlecht erhalten, doch, wie mir scheint, mit deutlichen Anklängen an den Stil Antoniazzos.

9) Im Pantheon ist vor Kurzem ein Fresko von dem Meister aufgedeckt worden (erste Kapelle rechts vom Eingang), die Verkündigung darstellend: der Engel im Knien begriffen, die Jungfrau kniet mit kreuzgelegten Armen. Fast eine Wiederholung des Freskos in der Camera der hl. Katharina in der Minervakirche (die Aufdeckung des Freskos wurde von C. v. Fabriczy in einem der letzten Hefte dieser Zeitschrift erwähnt).

worden. Daß Antoniazzo nicht allein mit Melozzo, Ghirlandajo und Filippino, sondern auch mit Perugino in Beziehung gekommen ist, bezeugt eine Urkunde im römischen Staatsarchiv, datiert von 24. November 1484 und veröffentlicht im Archivio storico dell' Arte II, S. 478. Darnach arbeitete er zusammen mit Perugino an der Ausschmückung der Sistina. Bei unserer Madonna ist auch die Handform, namentlich der linken Hand und ihre Fingerstellung charakteristisch für Antoniazzo. Das Palmettenmuster des Goldgrundes (ein archaisierendes Element ist der in seinen Bildern häufig vorkommende Goldgrund) kommt ganz ähnlich vor in dem eben erwähnten Bilde: die Madonna zwischen Petrus und Paulus und den Zwölf der Rota, im Madonnenfresko der kapitolinischen Galerie und in der thronenden Madonna der GalleriaNazionale aus dem Jahre 1488.[10])

Schließlich möchte ich noch die interessante Gemäldeserie am Ciborium in San Giovanni in Laterano erwähnen. Ad. Gottschewski hat mit Recht das besterhaltene dieser Gemälde, die Kreuzigung, zwischen Heiligenpaaren in Rundbogen, dem Antoniazzo vindiziert. Ich glaube jedoch, daß die Ausmalung des ganzen Ciboriums auf die Werkstatt dieses Meisters zurückzuführen ist. An der rechten Seite ist die thronende Madonna dargestellt. Man sieht hier wie im Fresko der kapitolinischen Galerie in der halben Höhe des Bildes zwei kleine anbetende Mädchenengel. Das pausbackige Christuskind zeigt den Typus Antoniazzos. Der kniende Stifter erinnert an den Stifter links im Sebastiansbild. Die beiden Heiligenpaare sind auch charakteristisch für den Meister. Die Rückseite, auf Goldgrund gemalt, zeigt die Krönung Mariens, die Verkündigung und ein Heiligenpaar: Antonius Abt und Katharina. An der linken Seitenwand sieht man Christus von Schafen umgeben und zwei Heiligenpaare.

Diese Darstellungen sind schlecht erhalten und durch Übermalung alteriert, in den letzteren scheinen ausschließlich schwache Schülerhände beteiligt zu sein.[11])

Mit obenstehenden Notizen glaube ich nicht alles erschöpft zu haben, was an unerkannten Werken Antoniazzos in Rom und dessen Umgegend noch nachzuweisen wäre. Hier dürften noch mehrere interessante Werke sich vorfinden, und ich werde auf diesen Gegenstand vielleicht einmal später zurückkommen.

---

[10]) Da ich mich jetzt in der vatikanischen Galerie befinde, sei es mir erlaubt, ein anderes, sehr verschieden beurteiltes Gemälde zu erwähnen. Es ist der große Tondo Maria mit dem Kinde zwischen St. Augustin und Johannes dem Täufer. Das Bild trägt die falsche Bezeichnung: Cesare da Sesto 1531 (Cesare ist schon 1524 gestorben). Das Bild gehört nicht Cesare, sondern ist, meiner Ansicht nach, von Albertino Piazza. Man vergleiche es mit dem Altarwerk in der Galerie Crespi in Mailand, sowie mit dem Bild in der Kirche dell' Incoronata in Lodi.

[11]) Ich bemerke hier, daß Antoniazzo einen Sohn hatte: Marc' Antonio Aquilio, der auch Maler war und von dem ein Altarwerk in der Bibliothek zu Rieti sich befindet, datiert 1511.

Studien zur Trecentomalerei.

Von **Wilhelm Suida.**

III. Nachtrag zu Bernardo Daddi.

Bernardo Daddi gehört jetzt zu den deutlichsten Erscheinungen im florentinischen Trecento. Vor kurzem hat noch O. Sirèn eine Anzahl bisher unbesprochener Werke in Florenz (Depot der Uffizien, Krönung Mariae), Meiningen (Madonnenaltärchen) und Richmond (Samml. Cook, Krönung Mariae) von diesem Meister zusammengestellt und chronologisch gewiß richtig dem Gesamtwerk eingefügt.[1]) Als bescheidenen Nachtrag möchte ich heute noch zwei Werke Bernardos namhaft machen, die der Frühzeit angehören. Das eine von ihnen, die kleine Krönung Mariae (Nr. 102) in der Galerie von Turin ist schon von Thode[2]) ganz richtig als Werk Bernardos erkannt worden, wurde aber merkwürdigerweise in der späteren Literatur übergangen. Ich kann nach erneuter Prüfung des Originals die alte Zuschreibung nur vollauf bestätigen. Auf der kleinen spitzgiebelig abgeschlossenen Tafel sieht man von einem Medaillon mit der Halbfigur Gottvaters überragt Christus (in lilarosa und lichtblauem Kleide) neben der in Profil ihm zugewandten Maria (in lichtrosa Mantel) sitzen. Beiderseits sind fünf Reihen von Heiligenpaaren in Halbfiguren und Scharen von Cherubim zu sehen. Das miniaturhaft fein ausgeführte Bildchen ist primitiver als die Berliner Krönung und gehört, wie ich glaube, in den Anfang der 20er Jahre. Denn an die frühesten Arbeiten in Pisa und im Vatikan (vgl. meine Studien zur Trecentomalerei I) erinnert der ziemlich primitive Gewandstil.

Etwas später, um 1330, mag das schöne Madonnenbild entstanden sein, das sich im Besitze des Grafen Karl Lanckoroński in Wien befindet. Maria (in rosafarbigem, reich mit Blumen gestickten Gewande und schwärzlich-blauem Mantel, halbe Lebensgröße) sitzt en face auf

---

[1]) L'Arte 1905. Das Bild in Meiningen, das ich nur aus Photographie kenne, scheint mir und jetzt auch Sirén nicht von Bernardo, sondern von dem Meister des Bigallotriptychons (s. u.) zu sein.

[2]) Rep. f. Kunstwissensch. XI. 1888. S. 15. Die Maße des Bildes sind 43 cm Höhe, 26 cm Breite.

steinernem mit rotem Brokatstoff überdeckten Throne. Sie hebt wie im Scherz drohend den Zeigefinger gegen das Kindchen, das drollig aber doch durch das Drohen der Mutter im Spiele beinahe erschreckt aufschaut und nach der Hand Mariens greift, während es ein Vögelchen mit der Linken gegen seine Brust preßt. Zu Füßen der Madonna knien zwei kleine Engel in rosa- und orangefarbigen Kleidern. Es ist insbesondere der koloristische Charakter, der eine Datierung dieses Madonnenbildes ermöglicht. Der reiche Zauber der lichtblauen und lichtgrünen Töne, der die heitere Frühlingspracht der späteren Werke bedingt, ist hier noch nicht entfaltet; wir stehen noch dem Altar von 1328 in den Uffizien näher, vor dem sich das Bild des Grafen Lanckoroński aber durch gute Erhaltung auszeichnet.

IV. Der Meister des Bigallo-Triptychons von 1333.

Zu den Juwelen der florentinischen Feinmalerei gehört das prächtig erhaltene kleine Triptychon, das, anno dommini MCCCXXXIII gemalt, in dem jüngst eröffneten kleinen Museum des Bigallo zu sehen ist. Auf dem Mittelfelde ist Maria in leuchtend tiefblauem Gewande auf breitem gotischen Throne dargestellt. Sie blickt das Christkind an, das mit karminrotem Kleidchen angetan, nach ihrem Halse strebt und erhebt scherzhaft drohend den rechten Zeigefinger. Die Perspektive des Thrones ist noch recht mangelhaft, d. h. übertreibend in der Verkleinerung der Seitenlehnen nach rückwärts. Neben der untersten Stufe knien zwei kleine Stifterfigürchen, Mann und Frau. Sehr eigentümlich ist die Umrahmung dieses Mittelbildes durch kleine Heiligenfigürchen, je sechs an jeder Seite, die unten in ganzer, darüber nur in halber Gestalt sichtbar werden und die keineswegs räumlich, sondern nur dekorativ ihre Erklärung finden. Ganz oben, gewissermaßen über den Giebel gelehnt, erscheinen zwei Propheten. Auf den Flügeln sieht man die Geburt des Heilandes, dem, während die Mutter ihn säugt, Engelscharen ihre Verehrung bezeugen, und den Erlöser am Kreuzesstamm, von der schmerzerfüllten Maria und den inbrünstig gläubigen Johannes und Franziskus umgeben. In den Zwickeln über diesen Darstellungen sind die Evangelisten an ihren Schreibpulten angebracht; in den Aufsatzstücken aber jenes Wunder des hl. Nikolaus, das ihn zum Schutzpatron des von der Heimat fern weilenden Kindes machte: wie er den Knaben aus Bari, der als Christensklave den Sultan bedienen muß, vor den Augen des Türken faßt und wohlbehalten der freudig erstaunten Familie zurückbringt. Auf der Außenseite bei geschlossenen Flügeln erblickt man die zierlichen Gestalten des Christophorus und des Bischofs Martinus, darüber Margaretha und Katharina. In der leuchtenden Pracht

tiefer, kräftiger Farben und in der Zierlichkeit der Auffassung und Feinheit der Ausführung liegt der Wert des Altärchens, dessen zeichnerische Qualitäten keineswegs besonders hohe sind. Wer näher zusieht, wird leicht erkennen, daß die etwas steifen und im Ausdruck oft schwachen Figuren kein sonderliches Lob verdienen. Und doch erreicht der Künstler in einzelnen Gestalten durch anmutige Körperwendungen eine unsagbare Lieblichkeit, wie z. B. in der säugenden Maria des Weihnachtsbildes oder in der hl. Katharina. Auch in den Kompositionen würde man vergebens einen großen Zug, eine große gestaltende Kraft suchen. Wie bunte Perlen fügen sich Figuren und Farben zu einem lieblichsten dekorativen Gebilde, das auf einen Ton frommer kindlicher Andacht gestimmt ist.

Früher ging das Altärchen des Bigallo unter dem Namen des Taddeo Gaddi. Es bedarf aber nur des flüchtigsten Vergleichs mit dem im Gegenständlichen völlig übereinstimmenden bezeichneten Altärchen des Taddeo von 1334 in Berlin, um die fundamentalen Unterschiede der Behandlungsweise zu erkennen. Dann suchte man, da wir in der Geschichte der Trecentomalerei noch immer nicht davon losgekommen sind, alle bedeutenden Werke auf einige wenige bekannte Künstlernamen zusammenzudrängen, in Bernardo Daddi den Autor des Triptychons.[3]) Gewiß lassen sich für diese Zuschreibung manche Gründe beibringen, und der Einfluß von Bernardos Kunst tritt in den Typen, in der Gewandung sehr deutlich zutage. Stärker aber sind noch die Verschiedenheiten des Temperaments, des koloristischen Geschmacks, der Kompositionsart. Wir haben es in dem »Meister des Bigallotriptychons« mit einer gesonderten Individualität zu tun, die den Namen eines Klein- und Feinmalers viel mehr verdient, als etwa Bernardo, den man bisweilen so nannte. Das Bigalloaltärchen gehört dem Gegenständlichen nach zu einer ganzen Gruppe analoger Werke, die, soweit wir urteilen können, gerade in den dreißiger Jahren in Florenz in Mode kamen. Taddeos kleines Triptychon in Berlin ist eine freie Kopie nach dem Bigalloexemplar, von dem es nur in einem Felde des linken Außenflügels abweicht, wo wir an Stelle des Bischofs Martin die Szene sehen, wie der Erlöser den Lieblingsjünger seiner Mutter an Sohnesstatt übergibt. Von Bernardo gibt es kein Werk, das so genau gleichgeartet wäre. Seine kleinen Madonnen (in Siena, Altenburg und im Louvre) sind immer mit den sie umgebenden Heiligen in ganz bestimmten örtlichen Zusammenhang gebracht, nicht nur in dekorative Verbindung. Die Wahl der Geburt Christi (ganz analog auf Bernardos Triptychen im Louvre und in Berlin) und Kreuzigung (bei Bernardo stets figurenreicher, in Berlin, im Louvre, in der florentinischen Akademie

3) Ricci in Rivista d'Arte 1904, ebenso Gamba.

und bei Herrn Berenson) für die Flügelbilder hat unser Anonymus gewiß von Bernardo übernommen. Als Teile von ganz analogen Triptychen dieses Meisters lassen sich die kleinen Kreuzigungsdarstellungen der Akademie in Florenz und bei Herrn Berenson erkennen, auf deren Rückseiten jedesmal der hl. Christophorus zu sehen ist. Kleine Nikolauswunder von Bernardos Hand sind bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen. So muß es zweifelhaft sein, ob unser Bigallomeister die Neuerung dieser speziellen Form des Triptychons geschaffen hat oder ein Schema Bernardos auch darin übernahm. Gewiß hat ein anderer Schüler Bernardos in einem kleinen Gemälde der Galerie von Siena von 1336 wieder das Bigalloexemplar nachgebildet, für das Mittelstück aber Bernardos Madonnen in Siena, Paris und Altenburg direkt sich zum Vorbild genommen. Über den Autor dieses Sienesischen Triptychons vgl. Studie V.

Das Bigalloaltärchen kann zum Ausgangspunkte dienen, um noch eine ganze Reihe von Werken des gleichen Künstlers, die bisher unter verschiedenen falschen Namen gehen, ausfindig zu machen. In Florenz selbst im Museo dell' opera di S. Maria del Fiore sieht man unter dem Namen des Taddeo Gaddi ein sehr schönes Votivbild (Nr. 89). Maria, die in Halbfigur wie an einer Fensterbrüstung erscheint, hat huldvoll die Bittschrift entgegengenommen, die eine vorn knieende Frau ihr gereicht hat: »Dolcissima Vergine Maria da bangnuolo, priegovi che prghiate lui per la sua charita et p. la sua potezia mi faccia gr. di ciò che mi fa immestiere.« Zur Gewähr senkt sie milde niederblickend die Hand gegen die Bittstellerin, deren beide Kinder, eine Tochter Katharina und ein Knabe Zenobius an den Seiten knien. Letzterer bringt der Gottesmutter eine große Kerze dar. Beide werden von ihren Schutzheiligen besonders empfohlen. Formell steht dieses Werk entschieden höher, als der Bigalloaltar und man ist fast erstaunt, nur ein Jahr Intervall zwischen der Entstehung beider Werke zu finden. Das Bild der Domopera trägt die Jahreszahl 1334. Wohl mußte sich schon aus den größeren Verhältnissen eine reichere Durchbildung im Detail ergeben. Die Typen Mariens und Katharinas sind von einer ganz besonderen Lieblichkeit. Von Einzelheiten mag man die für den Meister sehr charakteristische Faltengebung bei Katharina, die Form der Hand bei der Madonna beachten. Das Kolorit ist tief und leuchtend, wie auf dem Bigalloaltärchen. Auffallend ist die Nichtachtung perspektivischer Gesetze, wie sie in dem Pavimento des Vordergrundes zutage tritt, dessen Linien gegen den Beschauer zu konvergieren. Solche Fehler hätten Bernardo oder Taddeo nicht gemacht. Eine Wiederholung des Mittelstücks mit der Halbfigur Mariens, vielleicht Fragment eines ähnlichen Votivbildes, befindet sich im christlichen Museum des Vatikans (Vitrine 8, links Nr. I).

In Florenz findet man eine schöne Tafel des Meisters noch in der Sakristei der kleinen Kirche S. Maria in campis (via del Proconsolo). Vor einem goldigbraunen Vorhang steht Maria in einem dunkelkarminroten Gewande und in dunkelblauem Mantel, der mit schmalem Goldsaum und mit einem Stern auf der rechten Schulter (so wie im Bigallo und in der Domopera) geziert ist. Zu ihren Füßen kniet der hl. Franz, den inbrünstigen Blick zur viel größeren Gestalt Mariens aufwärts gerichtet. Der unterste Teil der Tafel ist abgeschnitten, daher fehlen die Füße beider Gestalten. Dieses Bild könnte vielleicht noch später als das der Domopera, d. h. nach 1334 entstanden sein, und zeigt malerisch eine Hinwendung zu jener Richtung, die in Maso ihren begabtesten Vertreter finden sollte. Die Begabung unseres Anonymus zeigt sich hier in dem ruhigen Nebeneinander schöner, durch zarte Teilnahme und glaubensvolle Andacht verbundener Gestalten besonders glücklich; im Kolorit ist die Tafel in S. Maria in Campis besonders satt und prächtig.

An diese florentinischen Bilder schließt sich die schon mehrmals besprochene kleine Tafel der Verkündigung[4]) im Louvre eng an. Maria in der uns bekannten Tracht sitzt in einem gedeckten Gemach, dessen Fliese am Boden die gleiche verkehrte Perspektive zeigen wie im Votivbild der Domopera. Gabriel (dessen Hand man mit der Bigallomadonna vergleiche) hat sich an der Schwelle auf die Knie niedergelassen; ein zweiter Himmelsbote ist ihm gefolgt und kniet hinter ihm. Dieses Predellenbild ist wohl um die gleiche Zeit wie der Bigalloaltar entstanden.

Einige weitere Bilder kleineren Formats möchte ich noch anführen, die jedenfalls dem Meister des Bigalloaltars äußerst nahe stehen und eine Entwicklung aus der Kunst Giottos und den Jugendwerken des Bernardo Daddi heraus erkennen lassen. Da ich aber wegen des Mangels der Photographien meinen vor den Originalen empfangenen Eindruck in den Einzelheiten jetzt nicht nachprüfen kann, führe ich die betreffenden Bilder hier nur kurz an und überlasse die endgültige Entscheidung einer nochmaligen Überprüfung der Originale. Ein kleine, äußerst farbenprächtige Madonna in der Galerie von Parma (Nr. 446, Höhe 53 cm Breite 45 cm), die Thode (Franz von Assisi, S. 269) als dem Meister der Magdalenenkapelle in Assisi nahestehend anführt, könnte wohl der Frühzeit angehören, vielleicht noch den zwanziger Jahren, eine Madonna zwischen den hl. Johannes Bapt., Ludwig, Nikolaus und Franz im Museum

4) Von Schubring (Zeitschr. f. christl. K. 1900) dem Angelo Gaddi, von Sirén (L' Arte 1904) dem Lorenzo di Niccolò zugewiesen. Maße: 43 cm Höhe, 69 cm Breite.

von Neapel könnte dagegen wohl erst aus den vierziger Jahren stammen.[5] Als eine ganz frühe Arbeit käme das kleine Altärchen des Museo cristiano im Vatikan (links, Vitrine 4, Nr. X) in Betracht, das die Madonna zwischen Katharina und Magdalena, zahlreiche kleine Figuren von Heiligen und die Verkündigung zeigt.

Versuchen wir zusammenzufassen, so läßt sich sagen, daß ein anonymer »Meister des Bigallotriptychons« in Florenz von den zwanziger bis in die vierziger Jahre tätig war, der aus dem Kreise Giottos und Bernardos hervorgegangen, nicht in forschendem Vordringen auf unbetretenen Bahnen, sondern in ruhigem Genießen des Errungenen als Feinmaler sein Genüge fand. Ein zartes Schönheitsgefühl, hoher Sinn für das Dekorative und tiefes saftig leuchtendes Kolorit zeichnen seine Werke aus. Mag er die Anregung zu seinen feinen Täfelchen und Altärchen wohl dem Bernardo verdanken, so hat er in seinem bekanntesten Werke, nach dem wir ihn einstweilen benennen, eine für seine Zeit jedenfalls sehr auffallende Leistung vollbracht, so daß der berühmte Taddeo Gaddi und andere Zeitgenossen ihn kopierten.

V. Der Meister der Kreuzigungen.

Eine kritische Sichtung der zahlreichen giottesken Kruzifixe, die auf uns gekommen sind, wäre eine höchst interessante Aufgabe. Herrscht ja doch noch nicht einmal Klarheit, geschweige denn Übereinstimmung darin, welche Exemplare als von Giotto selbst gefertigt gelten dürfen. Der oberflächliche Betrachter könnte glauben, in diesen auf den ersten Blick so gleich gearteten Werken habe die Individualität des Künstlers noch weniger sich aussprechen können als in anderen Werken, deren Format und Kompositionschema nicht so fest vorbestimmt war. Wer viele solcher Kruzifixe genau studiert hat, mag gerade das Gegenteil behaupten. Eben weil das Thema gegeben war, und wir es wohl inne haben, fühlen wir um so deutlicher die feinen Unterschiede, die kleinsten Variationen heraus. So bricht in Giottos Kruzifix in Padua durch die Hülle des zierlichen Rahmenwerkes eine grenzenlose Gewalt seelischer Erregung durch, die in dem Kreuz von Ognissanti in Florenz zu einer ruhigen Feierlichkeit gesammelt erscheint, um in dem äußerst schlichten, gewaltigen Kruzifixe in S. Felice in Florenz einen monumentalen Ausdruck zu finden. Dieses letztgenannte Werk, wie ich glaube gegen 1320

5) In dem letzten Hefte (1906, II) der Zeitschrift L'Arte publiziert Venturi dieses letztere Bild unter dem Namen des Bernardo Daddi. Die Reproduktion bestätigt mir meine Zuschreibung an den Meister des Bigallotriptychons auf das schlagendste. Auch das von Venturi in L'Arte 1905 als »Giotto?« publizierte Madonnenbild der Sammlung Sterbini in Rom gehört, nach der Reproduktion zu urteilen, unserem Anonymus an.

entstanden, ist wohl die grandioseste Fassung des Themas geblieben. Bei dem Kruzifix in S. Maria Novella hat Vasari wohl Recht, wenn er die Ausführung einem Schüler, dem Puccio Capanna, gibt, demselben Maler, der nach Giottos Vorbild die Franzlegende im Chor von S. Francesco zu Pistoia darstellte, und Giottos rechte Hand bei der Ausmalung der Kapelle des Bargello gewesen sein muß, wie einzelne der noch kenntlichen Typen zu beweisen scheinen. In einem Kruzifixe in S. Quirico zu Ruballa bei Florenz erkenne ich die Hand des »Meisters des Cecilienaltars«[6]) andere Kruzifixe aus Giottos Schülerkreise finden sich in den Uffizien und in S. Croce (Sakristei). All diese Werke aus Giottos nächster Umgebung bewahren eine große Einfachheit. An den Enden des Kreuzstammes sieht man oben den Pelikan und die Inschrifttafel, zu Seiten Maria und Johannes als Halbfiguren, die Verbreiterung des Kruzifixes mit gemustertem Teppich überspannt, zu Füßen Christi bisweilen eine kleine Magdalena, Stifterfigürchen und den Schädel Adams.

Aus dieser Reihe fällt ein Kruzifix völlig heraus, das im Korridor der Uffizien hängt (Nr. 12). Die gotischen Vierpässe an den Enden des Kreuzesstammes nehmen Szenen aus der Passion und zu oberst der thronende Weltenrichter ein, Maria und Johannes aber sind als ganze Figuren in der Verbreiterung des Stammes angebracht. Das war keine Neuerung, denn schon im 13. Jahrhundert findet sich gelegentlich eine ähnliche Anordnung, die von dem Bestreben, durch Häufung einzelner Momente die seelische Wirkung zu erhöhen, diktiert wurde. Betrachtet man die kleinen Szenen der Verspottung des Heilandes, der Geißelung, der Kreuztragung und des Weltgerichts, so erkennt man sogleich, daß man es in dem Maler des Uffizienkruzifixes mit keinem starker dramatischer Konzentration fähigen Künstler zu tun hat. Giottos Kruzifix ist ein gewaltiges Erlebnis, das uns bis ins Innerste erschüttert und läutert, das Kruzifix der Uffizien leitet uns aus der Betrachtung der schönen, fast zierlichen Form allmählich über zu wehmütiger, stiller Versenkung. Wer sich aber einmal vertieft hat in das Anschauen dieses von prächtigem reich ornamentierten Nimbus überwölbten Hauptes, das so gramvoll und doch so mild beruhigt auf die Brust niedersinkt, der wird wohl erkennen, daß auch dieser Meister innig und wahr empfand, was er darstellte. Seinem melancholischen Temperamente entsprach auch die Wahl zarter und häufig gebrochener Farben. Die außerordentliche Sorgsamkeit der Ausführung bis in alle Details läßt aber fast die Deutung zu, dieser seltsame Maler habe seinen Schmerz selbst geliebt und in der Versenkung darin seine schönsten Visionen gehabt. Diese Annahme scheint dadurch

[6]) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunsts. Bd. XXVI. 1905. pag. 100.

noch gestützt zu werden, daß unser zartsinniger Anonymus die Kreuzigung Christi ungemein häufig gemalt hat und zwar mit einer Naivität und Kindlichkeit, die fast an Fra Giovanni Angelico gemahnt, so verschieden sonst auch beide Meister sind.

Gleich neben dem großen Kruzifixe hängt ein kleines Bildchen (Nr. 13), auf dem wir den Erlöser am Kreuzesstamm von Engeln umflattert sehen. Händeringend steht zur Seite die Mutter, deren dunkler Mantel vorn sich öffnet und in langen vertikalen Streifen das lichtblaue Futter sehen läßt (diese Eigentümlichkeit kehrt auf allen Bildern wieder). Von rechts tritt der Lieblingsjünger heran, eine schöne jugendliche Erscheinung, das goldgelockte Haupt aufwärts gewandt und mit der Bewegung der Hand seine Worte begleitend, gleich als weihe er dem Sterbenden ein enthusiastisches Gelöbnis der Treue. Magdalena aber, ein unschuldiges Mägdlein, ist betend vor dem Kreuzstamm in die Knie gesunken. Eine Steigerung des Ausdrucks und eine Erhöhung der Schönheit in Gebärden und Typen lassen für dieses Bild die Entstehung nach dem großen Kruzifix vermuten. Eine genaue Präzisierung der Zeit gewinnen wir aus einem dritten Kreuzigungsbilde, das sich in der Akademie findet (Nr. 135).7) Dieses trägt die Aufschrift Anno dni MCCCXXXXIII. Es ist in der Komposition dem eben erwähnten Bilde der Uffizien sehr verwandt; in Ausführung, Farbengeschmack, dekorativen Details (z. B. den verschiedenen Heiligenscheinen) von höchster Feinheit. Die Gebärde Johannis ist hier noch freier und großartiger. Halb vom Rücken sieht man die schöne Gestalt in meerblauem Gewande mit lila-rosa Mantel.

Um 1343 stand der Meister also schon auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Seine Anfänge müssen in die zwanziger Jahre zurückgehen. Versuchen wir Schritt vor Schritt diese Entwicklung nach rückwärts schreitend uns zu rekonstruieren. Als Wiederholung des Bigalloaltärchens haben wir schon in der vorigen Studie ein kleines Triptychon der Galerie von Siena zu erwähnen gehabt (Nr. 60), das von Milanesi dem Bernardo Daddi zugeschrieben wurde, von Vitzthum aber mit Recht aus der Liste von dessen Werken wieder gestrichen worden ist. Es trägt das Datum Anno Dni MCCCXXXVI, ist also drei Jahre jünger als sein Vorbild in Florenz. Für das Mittelstück dienten Bernardos Madonnen (im Louvre und in Altenburg) zum Muster, an den Außenseiten der Flügel kann man jetzt unter einer groben Schicht späterer Farbe noch die Spuren derselben Heiligenfiguren entdecken, die am Bigalloexemplar zu sehen sind. Die Gruppe der Kreuzigung auf dem rechten Flügel des sienesischen

7) Dort dem »Giottino« zugeschrieben, Höhe 1,25 m, Breite 0,58 m.

Altärchens entspricht vollständig den vorgenannten Gemälden. Hält man sie alle nebeneinander, so sieht man deutlich, daß das große Uffizienkruzifix auch noch vor 1336 entstanden sein muß, da es die früheste Fassung der Szene enthält.

Zwei kleine Bilder, die mit dem sienesischen Triptychon eng zusammenhängen, finden sich noch in der Akademie zu Florenz (Nr. 282 und 284): eine thronende Madonna mit den hl. Johannes Baptista, Nikolaus, Helena und Margaretha, vielleicht ein wenig primitiver als das Mittelbild in Siena, und eine der uns schon bekannten kleineren Calvarienberggruppen. An den feinen Nimben, dem golddurchwirkten Lendentuch Christi offenbart sich wieder der Ziergeschmack des Künstlers. Beide Täfelchen haben die gleiche Größe und Form (Höhe 36 cm, Breite 24 cm) und gleiche Provenienz aus dem Konvent von S. Pancrazio. Sie bildeten wohl ehedem ein kleines Diptychon. Vielleicht sind noch ein ähnliches Kreuzigungsbildchen, dessen Reproduktion uns Artaud de Montor erhalten hat,[8]) und ein weiteres Exemplar, welches die erhöhte Figurenzahl in der Art von Giottos und Bernardo Daddis Kreuzigungsdarstellungen (in Berlin) aufweist, in dem Museo Cristiano des Vatikans (Vitrine 6, links Nr. VI.) auf den Künstler zurückzuführen. All diese Dinge müßten zwischen 1330—40 entstanden sein.

Und nun läßt sich auch noch die früheste Art des Künstlers in einigen Bildern wiedererkennen. Hauptwerk dieser Zeit am Ende der zwanziger Jahre ist das große Kruzifix in den Uffizien. Die Bewegungen sind noch gebunden, die Gewandung ist noch arm an Details, der Künstler hat seine großen Fähigkeiten und andrerseits die Grenzen seiner Begabung selbst noch nicht klar erkannt. So hat er später bewegte Szenen, große Dimensionen durchaus vermieden, aber der feinen Farbenstimmung, der Durchbildung seiner Typen und kleinen Figuren bis in alle Details eine erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet. Aus der Frühzeit, etwa dem Johannes auf dem Kruzifix zu vergleichen, besitzt Guido Cagnola in Mailand die Gestalt einer hl. Katharina, offenbar Teil eines kleinen Altarwerks. Etwas später, aber mit dem Kruzifix noch in deutlichem Zusammenhange, mag das feine Votivbild im Museum zu Pisa (Saal 4, ohne Nr. sog. Scuola Senese) entstanden sein. Die Mitglieder einer Laienbrüderschaft, von zwei hl. Bischöfen geführt, assistieren andachtsvoll der Geißelung des Herrn. Die Ähnlichkeit der Hauptgruppe mit der am unteren Ende des Kreuzesstammes in Florenz angebrachten springt sogleich in die Augen.

Wir nennen den »Meister der Kreuzigungen« nach dem von ihm vorzugsweise behandelten Thema. Es ist ja gar nicht ausgeschlossen,

[8]) Peintres primitifs, Paris Challamel 1843 pl. 21.

daß man durch irgend ein weiteres Bild auch noch einmal den Namen des Künstlers entdecken wird. Tändelnde Umschreibungen aber von der Art des »Amico di Sandro« oder »Aluno di Domenico«, die nur Irrtümer veranlassen, wünschen wir in die Geschichte der Trecentmalerei nicht einzuführen.

Wir haben hier eine Persönlichkeit vor uns, deren Wirken wir etwa von 1325—1343 verfolgen können, einen Mann, der gewiß schon in seiner Kunst fertig war, als Giotto noch lebte, einen Altersgenossen des Bernardo Daddi, und Taddeo Gaddi. Um ihn geradeswegs für einen Schüler Giottos zu halten, fehlen die Anhaltspunkte. Daß er mit Bernardo Daddi in regem Verkehr war, und manche Anregung von ihm empfangen hat, ist sicher nicht zu bestreiten. Von den großen Dimensionen seiner Jugendarbeiten scheint er sich später ganz abgewandt zu haben, um in kleinen, wohldurchgebildeten, farbig aparten und reizvollen Täfelchen sein andächtiges Sinnen auszusprechen. Gehen wir Zug für Zug dem Künstler nach, so wird er uns immer interessanter und lieber, wogegen sich die etwas oberflächlichere Zierlichkeit des Bigallomeisters trotz der herrlichen edelsteinartig leuchtenden Farben abstumpft. Hier liegt der Unterschied beider Künstler, die scheinbar einander so sehr verwandt sind. Ihre Ähnlichkeit beruht nämlich darin, daß beide »Kleinmeister« sind und sich auf kleine Täfelchen spezialisierten. Dies verbindet sie auch mit Bernardo Daddi, dessen schönste Leistungen gewiß auch unter seinen Bildern kleinen Formats zu suchen sind, und der, besonders später, große Flächen zwar ausfüllte aber nicht erfüllte. Im Gegensatz zu den Kleinmeistern steht Taddeo Gaddi, der nur in seiner frühen Zeit bei den Sakristeischränken von S. Croce und dann, der Mode der Miniaturtriptychen in den dreißiger Jahren folgend, das kleine Format wählte, im Fresko aber und in großen Altarwerken sein bestes Können zeigte. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist er gewiß der getreueste Wahrer der giottesken Traditionen gewesen, die er an Maso, sodann an Giovanni da Milano übermittelt hat, so sehr er in fast allen anderen Beziehungen sich von Giottos Vorbilde entfernte.

Die anonymen Meister des Bigallotriptychons und der Kreuzigungen haben neue Eroberungen auf dem Gebiete des Theoretischen wohl nicht gemacht. Sie wußten das ihnen überlieferte Erbe zu zierlichem, ja zu bedeutungsvollem Spiele zu verwenden zur Freude ihrer Zeitgenossen wie aller späteren; daher enthalten ihre kleinen Täfelchen auch nichts von einem Widerstreit, nichts von ungelösten Problemen. Anregungen haben sie nicht gegeben, Schüler nicht gehabt. Wer aber die florentinische Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ins Auge faßt, darf diese beiden Persönlichkeiten nicht übersehen.

Die Bautradition bezüglich der karolingischen Annexe der Aachener Pfalzkapelle.

Von **H. Bogner**, Regensburg.

Bei dem Versuche, die Frage zur Entscheidung zu bringen, ob an dem karolingischen Münster zu Aachen ursprünglich Anbauten (Kapellen) vorhanden gewesen sind oder nicht, lassen sich die Diskussionen, welche die Lage der Begräbnisstätte Karls d. Gr. hervorgerufen hat, nicht nur nicht umgehen, sie sind jenem Versuche sogar förderlich.

Wenn nämlich Lindner[1]) sagt: »Für die Kultur- und Kunstgeschichte ist es nicht gleichgültig, wie das Grab des großen Kaisers beschaffen war«, so darf wohl hinzugefügt werden: Für die Kunstgeschichte ist es auch nicht gleichgültig, wo dessen Leichnam zur letzten Ruhe gebettet wurde: in einer Gruft,[2]) in einem Grabe innerhalb der Kirche,[3]) in einem Anbau oder gar außerhalb der letzteren.[4])

Lindner kommt schließlich unter Berufung auf Adamar zu der Vermutung, das Kaisergrab sei an einer Seitenwand des Chores, wohl zur Rechten des zelebrierenden Priesters,[5]) in nächster Nähe des Altars hergerichtet worden.

Wenn nun Lindner unrecht hätte?

Daß er Widerspruch erfahren würde, war vorauszusehen. Käntzeler, v. Quast, Haagen und neuerdings Buchkremer[6]) nehmen eben das Kaiser-

[1]) Vgl. Lindner, Th., Die Fabel v. d. Bestattung Karls d. Gr. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 14. Bd., 1892, S. 133).

[2]) Vgl. Haagen, Fr., Gesch. Achens v. s. Anfängen bis z. Ausgg. d. sächs. Kaiserh. (1024), Achen 1868, S. 103; Lübke W., Gesch. d. Archit. von den ältest. Zeiten usw., 3. st. verm. Aufl. Leipz. 1865, S. 252.

[3]) Vgl. Noppius, Johannes, Aacher Chronick, Cölln 1643 S. 11; Lindner, Th., Die Fabel usw. (Aach. Gesch.-V. Bd. 14 S. 138).

[4]) Vgl. Käntzeler, P. St., Der angebliche Grabstein Karls d. Gr. (Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. im Rheinl. Heft 42, Bonn 1867, S. 143 ff.). — Haagen, Gesch. Achens v. s. Anfg. b. z. Ausgg. usw. S. 98 u. Haagen, Karls d. Gr. letzte Tage u. Grab. Ach. 1866.

[5]) Vgl. Clemen, P., Die Portraitdarstellungen Karls d. Gr. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 11. Bd., 1889, S. 212 Anm. 2).

[6]) Vgl. Buchkremer, J., Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters. Mit 12 Abbildgn. Aach. 1904, S. 7.

grab in einem Seitenbau an. Ersterer[7]) beruft sich wie Lindner auf kirchliche Erlasse über das Beerdigen in den Kirchen[8]) und deutet die Stelle bei Eginhard »in ea basilica« so, daß dieser damit einen äußeren, angebauten Teil der Kirche oder eine besondere Kapelle derselben könne verstanden haben. Käntzeler zitiert, um seine Behauptung zu stützen, das XXIII. Kap. des 1. Buches des Rechtsgelehrten Durantus. Chrysostomus sagt darnach in seiner 66. Homilie an das Volk zu Antiochien, Konstantin der Gr. sei hochgeehrt, daß er vor der Kirche des Fischers (Petrus) als dessen Türhüter liegen dürfe. Und aus Nicephorus lib. 14. cap. 58 führt Durantus an: »Theodosium iuniorem, patrem quoque Arcadium, nec non avum Theodosium in dextra sublimi Apostolorum templi portica sepultos.« Käntzeler faßt »dextra« im kirchlichen Sinne als gleichbedeutend mit einer nördlichen Seitenhalle der Kirche und übereinstimmend damit nimmt v. Quast[9]) für die Lage des Aachener Kaisergrabes eine nördliche Seitenkapelle, somit noch einen für das Münster integrierenden Bestandteil an. Zu dieser Vermutung konnte der letzgenannte Forscher um so leichter gelangen, als den nordöstlichen und südöstlichen Quadraten des Umgangs jetzt polygonale Kapellen vorliegen, dort die dem hl. Hubertus gewidmete, hier eine moderne Erweiterung der Sakristei, beide in ihrer jetzigen Gestalt dem 15. Jahrhundert angehörend. (Siehe Fig. 1.)

Der letztgenannte Raum, d. h. die jetzige Sakristei, bildete früher eine nach außen offene Vorhalle, und auch bei der Hubertuskapelle ist ein alter Zugang zur Kirche, weshalb die eigentliche Kapelle durch ein Steingitter von jenem abgesondert wird. Beide Türen zu den genannten Räumen hält schon v. Quast für ursprünglich.[11]) Diese karolingischen Türen sind der Räume wegen, zu denen sie führen, nicht beliebig gewählt. Sie liegen an bezüglich gleicher Stelle und haben gleiche Ausdehnung.

Ebenso merkwürdig muß man es finden, daß die oberhalb dieser Türen befindlichen Eingänge, welche vom oberen Umgang in die dort gegenwärtig befindlichen Kapellen führen, durch ihre Struktur sich gleichfalls als ursprüngliche Anlage charakterisieren und daß hier allein keine oben halbkreisförmig abgeschlossenen Fenster waren wie in den übrigen Quadratgewölben des Umgangs.

7) Vgl. Käntzeler, P. St., Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. etc. Heft 42, Bonn. Hierzu Taf. VII. Aquisgr., März 1866, S. 143ff.

8) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. Bd. 14 S. 143 Anm. u. S. 199, ferner Bd. 11 S. 214. — Essenwein, Aug., Handbch. d. Archit. Darmstadt 1886 S. 94.

9) Vgl. Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. etc. Heft 42 S. 162.

11) Vgl. Bock, Frz., Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, Köln u. Neuß 1870, S. 2 u. 14 Anm. 1.

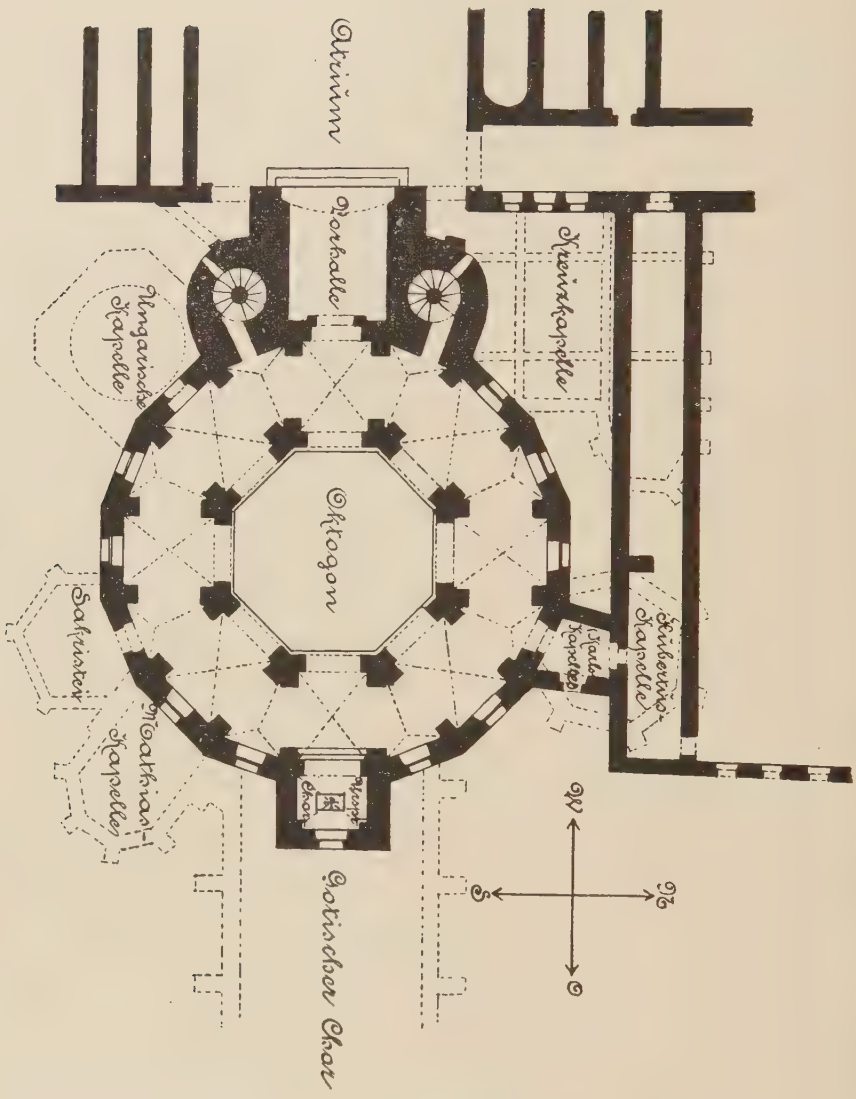


Fig. 1.

Es müssen hier also, so kann man mit v. Quast daraus folgern, schon ursprünglich Anbauten bestanden haben, in deren Obergeschoß diese Türen führten und an deren Stelle die jetzigen Kapellen traten, nämlich nördlich die Karls-, südlich die Annakapelle.

Nachgrabungen in der Hubertuskapelle führten in der Tat auf einige Uberreste von karolingischen Substruktionen.[12]) Die bloßgelegten

[12]) Vgl. ebendas. Ser. 3 S. 1 u. Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. neuest. Zt. S. 10, ferner Nolten, Ferd., Archäolog. Beschrbg. d. Münster- oder Krönungskirche in Aach. usw. Aach. 1866, S. 39.

Fundamente reichten tief bis unter den Fußboden des Erdgeschosses des Münsters hinab und wiesen auf früher vorhandene Bauwerke hin, unter welchen sich ein etwa 3,50 m breiter, gewölbter Korridor befand, dessen Längenachse mit der West-Ost-Achse der Pfalzkapelle parallel lief. Der Korridor war mit letzterer durch einen ungefähr 3,80 m langen und im Mittel ebenso breiten Bau verbunden, dessen Grundrißform ein unregelmäßiges Viereck bildete. Dieser Bauteil lag im Innern der jetzigen Karlskapelle.[13])

Das ehemals über diesem Fundament stehende Gebäude war fraglos zweigeschossig. Hierzu gibt die erwähnte Tür des oberen Rundschiffs, von der eben auch v. Quast spricht, eine nicht mißzuverstehende Andeutung, und ein weiterer Beweis hierfür ergab sich bei der Erneuerung des Verputzes der äußeren Rundschiffsmauer an dieser Stelle.[14]) So deutlich auch all das offen zutage Liegende wie das seinerzeit mühsam Aufgedeckte spricht, so schwer und so unsicher dürfte es sein, über die Form der beiden kapellenförmigen Anlagen aus der Karolingerzeit jemals Zuverlässiges nachzuweisen.

Mit den damaligen Kirchengesetzen, die mit Genehmigung der Bischöfe bereits ausnahmsweise die Beisetzung von Weltlichen in Kirchen gestattete (Kapitulare vom Jahre 809), später sogar ohne weiteres als solche Ausnahmen episcopi, presbyteri et fideles laïci gelten ließen (Mainzer Konzil vom Jahre 813), würde es nun sehr wohl übereinstimmen, wenn sich das Grab Karls d. Gr. in einer Seitenkapelle befunden hätte. Denn daß die ebengenannten kirchlichen Erlasse auf einen so mächtigen Herrn, der dazu Erbauer der Kirche war, Anwendung finden konnten, ist wohl auf den ersten Blick klar. Das Gegenteil wäre auffallend und unverständlich, dies um so mehr, als alle Merowinger und deutschen Könige ihre Ruheplätze in Kirchen erhielten.

Wäre nun die erwähnte Annahme v. Quasts, daß sich das Kaisergrab in einer nördlichen Seitenkapelle befand, richtig, so läge freilich die Erklärung nahe, warum dem kanonisierten Kaiser gerade eine der beiden nördlich gelegenen Kapellen, allerdings sonderbarerweise die im Obergeschoß, gewidmet worden ist. Sonderbarerweise! Denn es wäre zunächst anzunehmen, daß als Ruheplatz für den großen Kaiser die untere Kapelle ausersehen wurde, wenn die nachher zu behandelnden Ausführungen v. Rebers damit in Einklang gebracht werden sollen. Nach meiner Meinung könnte indessen die Tatsache, daß die nördliche obere Kapelle »Karlskapelle«

---

13) Vgl. Rhoen, C., Die Kapelle d. karol. Pfalz z. Aach. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 40ff.).

14) Vgl. ebendas. u. Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. Ausgg. etc. S. 84.

heißt, auch in Zusammenhang gebracht werden mit der hier nach v. Reber vermutlich liegenden Mündung des »karolingischen Ganges«, vielleicht auch darauf zurückzuführen sein, daß Karls Gemächer nach der Nordseite hin lagen, oder es könnte diese Kapelle gar ihren Namen dem bloßen Zufall zu verdanken haben.

Ich gebe übrigens Clemen[15]) recht, der keine bestimmte Himmelsrichtung bezeichnet, sondern die Gruft des Kaisers in einer der verschwundenen Seitenkapellen, in deren Obergeschoß die vermauerten Türen im Umgang des Münsters führten, annimmt.

Hat man hiernach durch die Ausgrabungen sichere Anhaltspunkte für das ehemalige Vorhandensein eines Anbaues an der Nordseite gewonnen, so muß man sich bis jetzt in bezug auf einen solchen an der Südostseite in das unzuverlässige Reich der Hypothese flüchten. »Trotz des Mangels an evidenten Andeutungen eines hier befindlichen Gebäudes«, sagt Rhoen, »ist man doch nichtsdestoweniger berechtigt, daselbst ebenfalls einen Anbau anzunehmen, da die in den beiden Geschossen vorhandenen Türen darauf hinweisen.« Dessen Größe und Disposition entzieht sich jedoch gleichfalls vollkommen unserer Kenntnis. Man muß mit Rhoen bedauern, daß vor der Erneuerung des Verputzes in der Annakapelle die Aufmerksamkeit nicht auf diesen Punkt hingelenkt wurde, da sich vermutlich Spuren früherer Gebäulichkeiten an der Außenseite der Umfassungsmauer des oberen Rundschiffs ähnlich wie in der Karlskapelle vorgefunden hätten. Auch Lindner[16]) leugnet nicht die ehemalige Existenz der »zur Kirche gehörigen, in sie geöffneten Seitenkapellen«, allein er läßt sich nicht bekehren, wenngleich ihm all die Gründe, die Käntzeler, v. Quast und Clemen zur Lage des Kaisergrabes vorbringen, wohl bekannt sind. Ja v. Quast[17]) erklärt die Entstehung der Seitenkapellen geradezu allgemein damit, daß Begräbnisse der nicht als heilig verehrten Märtyrer und Bekenner nicht innerhalb der Kirche selbst, sondern innerhalb besonderer Gebäude in ihrer Nähe geschehen sollten. Lindners Urteil ist hier indessen nur von sekundärer Bedeutung, primär ist, daß die Frage nach der Ruhestätte des großen Kaisers Anhaltspunkte für das frühere Vorhandensein von Anbauten am Münster ergeben hat, die selbst Lindner nicht wegzudiskutieren vermag.

Es wäre wahrlich auch gar nicht zu verwundern, wenn an dieser Aachener Kirche schon von allem Anfang an Seitenkapellen vorhanden gewesen wären.

---

15) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 11. Bd., 1889, S. 212.

16) Vgl. ebendas. 14. Bd., 1892, S. 133.

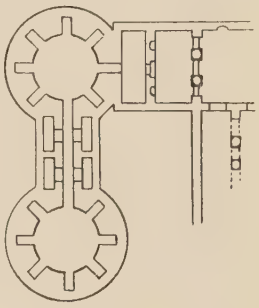
17) Vgl. Quast, Ferd. v., Die altchristl. Bauw. v. Ravenna etc. Berlin 1842, S. 32.

Montfaucon[18]) nennt die kreisrunden oder in der Hauptsache ovalen Nebenräume, die bereits an den von ihm mitgeteilten Grundrissen römischer Tempel vorkommen, ausdrücklich Kapellen (chapelles).

Obgleich jene Tempel in der Regel nur einer Gottheit geweiht waren, unterließ man es manchmal nicht, für andere solche Kapellen bereit zu stellen (il ne laissait pas quelquefois d'y avoir des chapelles pour les autres).[19]) So spricht z. B. Diodorus Siculus von einer Kapelle der Isis, welche er auch Cella nennt, in einem Tempel des Vulkanus.[20])

Ungleich bedeutungsvoller ist hier, daß schon Paulinus von Nola[21]) in einem Briefe an Severus (Ep. III. p. 74) von abgesonderten Orten in den beiden Seitenschiffen spricht, wo man sich dem Gebete und der Betrachtung hingeben konnte und von welchen Grandidier[22]) (Essais p. 25 und 26) im Gegensatz zu v. Quast (S. 51) die späteren Seitenkapellen herleitet. (Ces cellules devinrent des chapelles qui se multiplièrent dans la suite.) Tatsächlich kannte schon die altchristliche Basilika eine Reihe von Anbauten — cubicula, exedrae, cellae —, welche in näherer oder entfernterer Beziehung zu den Zwecken der Kirche standen.[23])

Fig. 2.



Was nun speziell Begräbniskapellen anbelangt, so erinnern schon v. Quast[24]) und Fr. Bock[25]) an S. Vitale zu Ravenna, »welches ja vorzugsweise unserer Kirche als Vorbild diente«. Trotz des ausdrücklichen Verbotes, in der dortigen Kirche Begräbnisstätten einzurichten, wählte der Erbauer dieser Kirche, Bischof Ecclesius, die hierzu eigens für diesen Zweck erbaute nördliche Seitenkapelle, das Monasterium S. Nazarii, wo er vor dem Altar begraben ward und später auch seine beiden nächsten Nachfolger Ursicinus und Viktor zu seiner Seite ihre Ruhestätte wählten.

---

18) Vgl. Montfaucon, Bern. de, L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome second. Première Partie, Le culte des Grecs et des Romains. Paris 1729, p. 216.

19) Vgl. ebendas. p. 51.

20) Vgl. ebendas.

21) Vgl. Kreuser, J., Der christl. Kirchenbau, seine Geschichte usw. Bonn 1851. I. Bd. S. 117.

22) Vgl. ebendas.

23) Vgl. Krauß, Frz. X., Gesch. d. christl. Kunst, Freiburg i. Br. 1896, II. Bd. S. 305.

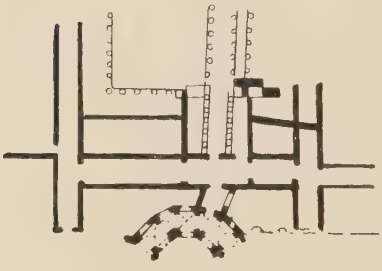
24) Vgl. Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. etc. Heft 42 S. 166.

25) Vgl. Bock, Frz., Rheinlands Baudenkm. d. Mittelalters S. 2. — Beiläufig bemerkt, wird die Ansicht Quasts, Bocks u. a. über die Vorbildlichkeit v. S. Vitale heute nicht mehr strikte aufrecht erhalten. Auch Verf. vertritt nach sorgfältigen Studien den neueren Standpunkt.

In Rom haben wir einen ganz analogen Fall. Wie die alte Peterskirche von Nebenkirchen völlig umringt war, so befanden sich zu deren linken Seite auch zwei Mausoleen.[26]) Beide waren untereinander und das westliche davon war wiederum mit der Peterskirche direkt verbunden. Sie können demnach als kapellenartige Anbauten betrachtet werden. Bedeutsam ist hier, daß das westliche Mausoleum von dem christlichen Kaiser Honorius (393—423) für sich und seine Familie erbaut, das andere zu gleichem Zwecke für Grabstätten der kaiserlichen Familie geschaffen wurde zu einer Zeit, wo ein einziges Mausoleum zur Aufnahme der vornehmen Sarkophage nicht mehr genügte. (Siehe Fig. 2.)

Ich komme nun nochmals auf die Tür des nördlichen Obergeschosses am Aachener Münster sowie auf diejenige des westöstlichen Zweigkorridors zurück. v. Reber[27]) weist diesen Türen noch eine andere, höhere Bedeutung zu als die eines bloßen Kommunikationsmittels zwischen den Wohnungen der Geistlichkeit mit dem Münster und den östlich von diesem befindlichen Gebäuden. Nach dessen Meinung stellte der Zweigkorridor zugleich die Verbindung her mit einem propyläenartigen Vestibül, einem dreischiffigen, dem Langhaus einer Basilika ähnlichen Bau, durch welchen der Kaiser die Kirche zu betreten pflegte. Mit der westlichen Außenmauer des Vestibüls korrespondierte eine Abschlußwand besagten Korridors und sonderte so einen Teil von ihm als Vorraum des Vestibüls im Erd- wie im Obergeschoß ab. In seiner Annahme wird v. Reber durch einen Vorgang am Hoflager Heinrichs IV. im Jahre 1064 und durch eine Stelle des Monachus unterstützt.[28]) (Siehe Fig. 3.)

Fig. 3.



Von nicht geringer Wichtigkeit und einleuchtend ist, was v. Reber[29] ferner an derselben Stelle über die Lage der Nordtüren gerade im nordöstlichen Dreieck sagt. Nach ihm wollte man diese Türen augenscheinlich nahe am Presbyterium haben. Er knüpft daran die weitere Konsequenz, daß von der nördlichen Emporentür des Münsters ein für den Kaiser reserviertes Obergeschoß in der Gestalt eines hölzernen Ganges zunächst

---

[26]) Vgl. Grisar, Hart., Gesch. Roms u. d. Päpste im Mittelalter. Freiburg i. Br. 1901. I. Buch S. 216.

[27]) Vgl. Reber, Frz. v., Der karol. Palastbau. II. Der Palast z. Aach. München 1892, S. 30 u. 31.

[28]) Vgl. ebendas. S. 34.

[29]) Vgl. ebendas. S. 32.

über das Vestibül und dann über den sich an das Mittelschiff desselben anschließenden hölzernen Säulengang bis zur Porta regia oder bis zum Palast reichte.[30])

Befanden sich die Gemächer Karls d. Gr. und die Kaiserwohnung der nächsten Zeit wirklich im östlichen Flügel des Reichspalastes, wie man annehmen zu dürfen vermeint,[31]) so erscheint die von v. Reber angenommene Lage des karolingischen Ganges begreiflich, so sehr auch darunter die Regelmäßigkeit des Palasthofbildes gelitten hätte.

Selbst wenn ferner jene Aufstellung v. Rebers über die Verbindung des Münsters mit der Pfalzburg unzutreffend wäre, hätten die Nordosttüren im Unter- und Obergeschoß sowie die unmittelbar davorliegenden Gelasse nach dem Gesagten noch immer einem keineswegs nebensächlichen Zwecke gedient.

Ein besonderes Gebäude, welches als Sakristei gedient hätte, ist am Aachener Münster nicht nachzuweisen, so daß man annehmen muß, es sei hierzu ähnlich wie noch jetzt in der Kirche S. Saba bei Rom[32]) ein durch Schranken abgeschlossener Raum benutzt worden.

Wenn Nolten[33]) die ehemalige Sakristei an die Stelle gesetzt wissen will, wo sich jetzt die Nikolaikapelle befindet, d. h. an die Nordseite des einen Treppenturmes, und zwar wohl deshalb, weil von hier aus die Geistlichen ebenso rasch in ihre Wohnungen als in die Kirche gelangen konnten, so mag daran erinnert werden, daß man nie so unpraktisch gehandelt haben dürfte, die Sakristei in so weiter Entfernung vom Chore anzulegen.

In den Quellen wird dagegen mehrfach des Laterans gedacht. Die Angaben darüber gehen jedoch auseinander. Die einen behaupten infolgedessen, daß der Lateran die Pfalzburg,[34]) andere, daß er die Pfalzkapelle selbst,[35]) dritte, daß er ein Teil, ein Nebengebäude dieser gewesen sei, worin die Äbte mit ihren Mönchen wohnten.[36])

Zu den Anhängern der letzten Ansicht gehört z. B. v. Reber,[37]) welcher den Lateran, das Palatium Lateranis, wie ihn eine karolingische

---

30) Vgl. ebendas. S. 35.

31) Vgl. ebendas. S. 48 u. Nolten S. 55.

32) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 90.

33) Vgl. Nolten S. 16.

34) Vgl. Bock, C. P., Das Rathaus z. Aach. Aach. 1843. Mit 2 Beilagen: Der Lateran zu Aachen (S. 183) — Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 12. Bd., 1890, S. 317ff.

35) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 90.

36) Vgl. Strzygowski, J., Der Dom z. Aach. und seine Entstellung. Ein Protest. Leipz. 1904, S. 3.

37) Vgl. Reber, Frz. v., Der karol. Palastbau. II. Der Palast z. Aach. S. 19.

Chronik nennt,[38]) für identisch erklärt mit der Wohnung des Pontifex, der Domus Pontificis nach Eginhards Bezeichnung.

In der Einleitung, welche den Beschlüssen der am 10. Juli 817 unter Papst Stephan V. abgehaltenen Synode vorausgeht, wird angedeutet, daß nur ein einzelnes, zum Palast gehöriges Gebäude den Namen »Lateran« führte,[39]) und aus den Akten des unter Papst Gregor IV. stattgefundenen großen Konzils vom Jahre 836 erfahren wir ganz bestimmt, daß ein Nebengebäude der Kirche darunter verstanden wurde.[40]) Es heißt dort nämlich: »Als wir Bischöfe zu Aachen im Sekretarium der Liebfrauenkirche, welches Lateranis genannt wird, zusammengekommen waren .....«, und anderswo: ».... die Geistlichkeit kam entweder in dem »Lateran« benannten Gebäude, das an der Südseite der Kirche lag, oder auch in der Kirche selbst zusammen, wo im Jahre 1022 unter Kaiser Heinrich II. eine Synode abgehalten wurde.«[41]) Soweit wäre alles in Ordnung, wenn man nicht in der regula monachorum über das Konzil vom 10. Juli 817 lesen könnte: »Als in der »Lateran« genannten Kirche des Aachener Palastes. .....«[42]) Auf Grund dieser Stelle wurde Rhoen nicht mit Unrecht zu der Annahme veranlaßt, daß bei wortwörtlicher Auffassung der Angaben zwischen den Jahren 817 und 836 zum Zwecke der Abhaltung von Synoden und ähnlichen Versammlungen neben der Pfalzkapelle ein Anbau errichtet wurde, während man vorher in der Pfalzburg zusammengekommen war. Freilich, schlecht reimt sich dazu, daß schon in einer karolingischen Chronik vom Jahre 796 von einem »Lateran« die Rede ist.[43]) In dessen Repräsentationssaal hätten dann die eben erwähnten Synoden bereits stattfinden können. Es fragt sich bloß, ob unter dem »einzelnen, zum Palast gehörigen Gebäude« nicht die Pfalzkapelle selbst zu verstehen wäre — eine offene Frage. Bejahenden Falles könnte und müßte Rhoen zugestimmt werden.

Es handelt sich jetzt darum, zu untersuchen, ob der »Lateran« vielleicht gleichzeitig mit der Pfalzkapelle projektiert war und in engerem Zusammmenhang mit ihr gestanden hat. Wiewohl von ihm keine Reste auf uns gekommen sind, kann die letzte Unsicherheit teilweise beseitigt werden, wenn man mit v. Reber[44]) den Lateran als

38) Vgl. ebendas. — Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. Ausg. etc. S. 89 Anm. 50.

39) Vgl. Bock, C. P., Das Raths. z. Aach. S. 50.

40) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 90.

41) Vgl. Bock, C. P., D. Raths. z. Aach. S. 78 Anm. 2.

42) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 90. — Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. Ausgg. etc. S. 89.

43) Vgl. v. Reber, Der karol. Palastb. II. Tl., Der Pal. z. Aach. S. 19 (Chron. Moissiae ad. a. 796).

44) Vgl. ebendas.

gleichbedeutend mit der Domus Pontificis nimmt, weil Eginhard bei der Aufzählung der Wunderzeichen vor Karls d. Gr. Tod davon spricht, daß ein Blitzstrahl ins Münster geschlagen und den vergoldeten Apfel von dessen Scheitel auf das an die Kirche angebaute (contigua)[45] Haus des Pontifex geschleudert habe.

C. P. Bock[46] faßt indessen den Begriff »Lateran« am Aachener Münster nicht so eng wie v. Reber. Nach jenem bildete die jetzige Sakristei an der Südostseite, deren oberes Geschoß gegenwärtig zum Schatzhause der Kirche bestimmt ist, und die anstoßende Annakapelle einen Teil des ehemaligen Laterans, wo — unter Beachtung von Ezechiel XL V. 45[47] — die Reliquien und Kirchenschätze aufbewahrt wurden, die der Obhut des Hofkapellans anvertraut waren.

Zwei gewichtige Zeugen für die ursprüngliche Gestalt des Aachener Domes, nämlich das Karlsschreinrelief aus dem Jahre 1215 und das vermutlich aus der Mitte des 14. Jahrhundert stammende[48] Siegel »ad causas«, zeigen freilich dessen Südseite freiliegend, und die Münzen Adolfs von Nassau (1292—1298) und Albrechts I. von Österreich (1298—1308) können darüber, ob zur Zeit ihrer Anfertigung südlich vom Münster ein Anbau vorhanden war, keinerlei Aufschluß geben, weil sie dieses von der Nordseite aus gesehen darstellen.[49]

Behufs Ermittlung einer baulichen Anlage, welche zu einer Vergleichung mit den Bauten Karls d. Gr. am Aachener Münster geeignet ist, wendet sich nun bereits C. P. Bock[51] nach den beiden vormaligen Hauptstädten des römischen Reiches, nach Konstantinopel und Rom. Für die oben angekündigte Untersuchung bezüglich des Laterans wird unser Bemühen nicht so ganz fruchtlos sein, wenn wir gleich diesem Autor wenigstens die päpstlichen kirchlichen Einrichtungen des karolingischen Zeitalters näher betrachten.

Durch Rohault de Fleury[52] erfahren wir nämlich, daß hier in der Tat bereits Papst Zacharias (741—772) und andere Päpste bei der Lateranskirche Säle für den feierlichen Empfang (réceptions) und für

---

45) Vgl. ebendas. S. 18.

46) Vgl. Bock, C. P., Das Raths. z. Aach. S. 183.

47) Dort heißt es: »Die Kammer gegen Mittag gehört den Priestern, die im Hause dienen sollen.«

48) Vgl. Debey S. 23. — Man könnte dadurch zu der Annahme verleitet werden, der Lateran sei i. J. 882 bei den durch die Normannen angerichteten Zerstörungen zugrunde gegangen. Vgl. Bock, C. P., Aachener Wochenblatt Jahrgg. 1836.

49) Vgl. Dannenberg, Herm., Die deutschen Münzen der sächs. u. fränk. Kaiserzeit. I. Bd. Berl. 1876. Meyer, K. Frz., Aachensche Geschichten. Mühlheim a. Rh. 1781. I. Bch.

51) Vgl. Bock, C. P., D. Raths. z. Aach. S. 50ff.

52) Vgl. Fleury, Roh. de, Le Latran au moyen-âge. Paris 1877, p. 69 u. 430.

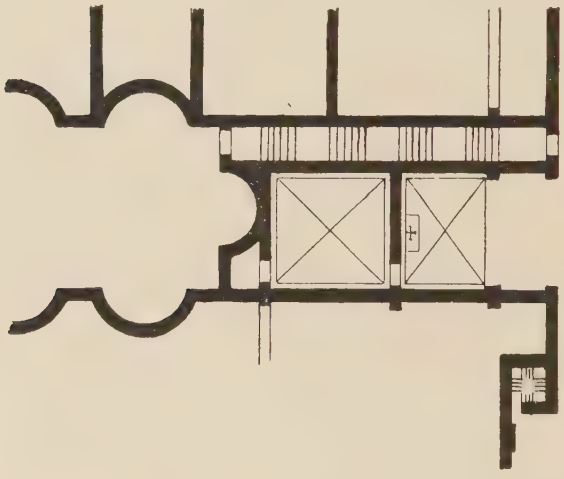
fürstliche Bewirtung (repas princiers) herstellen ließen. Das Triclinium aber, das nach Anastasius biblioth. Leo III. mit den festesten Fundamenten schuf, übertraf an Pracht und Größe alle diejenigen, welche man bis dorthin in Rom gesehen hatte (tricl. majus super omnia tricl. p. 432).

Dabei vergaß Leo III. nicht, daß Rom noch eine Menge niederer Pilger zu beherbergen hatte. Er baute deshalb für sie einen noch ausgedehnteren Saal, welcher jetzt Konziliensaal genannt wird.

Von Bedeutung ist hier die Lage der Triclinien in bezug auf die Kirche.

Rohault de Fleury ist zu entnehmen, daß der Konziliensaal weit von den Gemächern des Papstes entfernt war, dagegen nahe an der Kirche lag, sogar an die Basilika anstieß (aboutissant à la basilique).[53] Wäre dieser Saal auch nur eine Erweiterung des besseren Tricliniums gewesen, wie manche Autoren meinen, so könnte füglich gleichfalls eine unmittelbare Berührung (contiguité) desselben mit der Kirche angenommen werden. —

Fig. 4.



Severano, Fleury und andere[54] verbinden auf Grund vieler Dokumente, welche sich in den Archiven Roms vorgefunden haben, die Kirche mit dem Konziliensaal allerdings durch einen langen Treppengang (escalier de la salle conciliaire). (Siehe Fig. 4.)

Bei der Vorliebe Karls d. Gr. für alles Römische, das er ja aus eigener Anschauung kannte, ist es durchaus wahrscheinlich, daß er seinen Lateran sofort bei Erbauung des Münsters der entsprechenden Anlage Leos III. gegenüberstellte. Der Aachener Lateran mochte zwar nicht hinsichtlich des räumlichen Umfangs, wohl aber durch die Pracht seiner Einrichtung mit dem päpstlichen wetteifern. Ja, Roh. de Fleury sagt

53) Vgl. ebendas. p. 71, 370 u. 432.

54) Vgl. ebendas. Pl. IV p. 2 u. 3. Vgl. auch Pl. V u. VI das.

(S. 67) geradezu: »Il copia le palais pontifical, et, pour lui prêter une ressemblance de plus, il lui donna le nom de Latran.«

Darnach werden wir wohl kaum irren, wenn wir an der Südseite der Pfalzkapelle eine Tür hinüber nach dem »Lateran« (Secretarium, Domus Pontificis) annehmen. Der Nachweis für das ursprüngliche Vorhandensein einer solchen Tür wird freilich nie mehr zu erbringen sein, da der Lateran mangels eines sonst passenden Platzes da gestanden haben muß, wo sich heutzutage die Ungarische Kapelle befindet.

Außer dem Lateran befand sich am Aachener Münster schon frühzeitig die kirchliche Bibliothek und das Archiv der Kirche, welches von dem Archiv des Palastes bestimmt unterschieden wird. Jene beiden nebst der Wohnung des Hofkapellans müssen nach C. P. Bock[55]) schon im karolingischen Plane mit Beziehung auf Ezechiel XI. V. 46[56]) nördlich errichtet gewesen sein. Für diese Einrichtung selbst war bereits das Altertum vorbildlich.

A. Gellius (um 160) und Galenus (um 194) reden von der Bibliothek im Friedenstempel (Basilica Pacis) und auf dem Palatin[57]) und bekannt ist die Sorgfalt, welche die Bischöfe der altchristlichen Zeit auf die Ansammlung von Bibliotheken und Archiven verwendeten, die dann in einem der unmittelbar an die Basilika stoßenden Räume (Tabularium, Librarium, Bibliotheka) Aufnahme fanden. Ein Archivbau scheint es gewesen zu sein, den schon Damasus in Erinnerung an die ihm einst gewordene Unterweisung bei S. Lorenzo in Damaso zu erneuern beabsichtigte und den Papst Hilarius (461—468) durch einen doppelten Bibliothekbau erweiterte.[58]) Eigene Bibliotheken fanden sich ferner schon frühzeitig im Vatikan und im Lateran zu Rom sowie in der Hagia Sophia zu Konstantinopel.

Mit »Lateran«, Bibliothek und Archiv begnügte man sich jedoch in Aachen nicht. Man ahmte noch andere fremdländische Einrichtungen nach.

Bei der Gründung der Ungarischen Kapelle im Jahre 1756 stieß man nämlich auf Substruktionen, die anfänglich für Reste eines römischen Bades gehalten wurden, weil die Pfalzkapelle tatsächlich auf den Überresten römischer Bäder erbaut worden war.[59]) »Dieses beweist mehr für den Aufenthalt der Römer in Aachen als alle Autoren, die man anzuführen pflegt«, sagt dazu Nolten.[60]) Allein er scheint sich getäuscht

---

55) Vgl. Bock, C. P., Das Raths. z. Aach. S. 50.

56) Dort heißt es: »Aber die Kammer gegen Mitternacht gehört den Priestern, so auf dem Altare dienen.« — Vgl. Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. Ausgg. usw. S. 22.

57) Vgl. Bock, D. Raths. z. Aach. S. 50.

58) Vgl. Krauß, II. Bd. S. 307 u. 308 (nach de Rossi, Inscr. christ. II p. 135 u. 151).

59) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 15.

60) Vgl. Nolten S. 15 Anm.

zu haben. Debey[61] berichtet nämlich in einem Nachtrag dieselbe Angabe dahin, daß nach Quix' Ansicht und C. P. Bocks[62]) »lehrreicher« Mitteilung genannter Bau der karolingischen Zeit und den Gebäuden des sogenannten Aachener Laterans angehörte.

C. P. Bock[63]) verweist dabei auf das Patriarchium zu Rom, mit dem bereits Bäder verbunden waren, und Krauß[64]) teilt mit, daß die Bäder bei St. Peter und im Lateran Armenbäder waren und teils liturgischen Zwecken dienten und in dieser Hinsicht ein Zusammenhang mit der Taufkirche waltete. Nach Paciaudis Belehrung berücksichtigte schon die Gesetzgebung des Kaisers Theodosius I. solche Bäder, und die Wasserleitung, welche im 7. Jahrhundert der hl. Rigobert, Erzbischof von Rheims, für diese Zwecke zu bauen begann, beweist hinlänglich, daß sich das Frankenland diese Einrichtung angeeignet hatte.[65])

Fügt man ferner an, daß sich am Aachener Münster ursprünglich an der Westseite altchristlicher Bauordnung gemäß ein Vorhof mit einem Brunnen (Cantharus)[66]) befand, an dem die Gläubigen wie schon in ältester christlicher Zeit die üblichen Waschungen vornahmen, bevor sie die Kirche selbst betraten, und daß das Andenken an diesen Vorhof sich bis heute in dem verstümmelten Namen Parvisch, d. i. Parvis,[67]) soviel als Paradies, erhalten hat, so ist damit abermals ein Beweis für die sorgsame Pflege der kirchlichen Tradition im Norden erbracht. Denn auch der Basilikenvorhof der altchristlichen Zeit wurde Paradies genannt, und in der Mitte desjenigen der Lateranskirche erhoben sich sogar zwei Fontänen mit sprudelndem Wasser.[68]) Mit nicht wenig Recht sagt deshalb Kessel,[69]) für das Aachener Atrium sei St. Peter in Rom vorbildlich gewesen.

61) Vgl. Debey, M. H., Die Münsterkirche zu Aach. u. ihre Wiederherstellg. Aach. 1851, S. 24.

62) Vgl. Quix, Christ., Gesch. d. Stadt Aachen. I. S. 2. — Nolten, Neuaufl. v. C. Becker, 1886, Nachtrag z. S. 14.

63) Vgl. Bock, D. Raths. z. Aach. S. 184.

64) Vgl. Krauß, II. Bd. S. 306.

65) Vgl. Bock, C. P., D. Raths. z. Aach. II. Teil S. 183 (Paciaudi, De sacris Christianorum balneis. Venet. 1750, 4).

66) Vgl. Förster, E., Die deutsche Kunst in Bild u. Wort usw. 2. Lieferg. Leipz. 1877, S. 23, — Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 20. Bd., 1898, S. 247—264: »Das Atrium der karol. Pfalz z. Aach.« v. Buchkremer, — Mertens, Frz., Die karol. Kaiserkap. z. Aach. (Allgem. Bauztg. v. Förster. 5. Jahrgg., Wien 1840, S. 135 ff. Hierzu Taf. CCCXL), — Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 16, — Strzygowski S. 16—23.

67) Vgl. Reber, Frz. v., Der karol. Palastb. etc. II. Tl. S. 13.

68) Vgl. Fleury p. 340.

69) Vgl. Kessel, Joh. Hub., Geschichtl. Mitlgn. über die Heiligtümer der Stiftsk. z. Aach. Köln u. Neuß 1874, S. 2.

Der Nachweis für eine in Aachen sich forterbende bauliche Übung wird indessen noch unterstützt durch mehrere Untersuchungen, welche von den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an bis in die neueste Zeit herein angestellt wurden und welche karolingische Reste auf dem Domhof ergaben, die unzweifelhaft Teile des hier gestandenen Atriums gewesen sein müssen.[70]) Entgegen den alten Atrien, welche einen von vier Hallen umschlossenen Hof bildeten,[71]) von denen die östliche mit dem Narthex der Kirche oder mit dieser direkt in Verbindung stand, kann der Aachener Münstervorhof wohlweislich nur von drei Hallen oder, wie man auch annimmt, nur von Wohnhausmauern umgeben gewesen sein.[72]) Beim Vorhandensein einer vierten Halle wäre eben doch die verhältnismäßig lange Vorhalle der Kirche vollständig dunkel geworden, überdies deren wirksamster Teil, der stolze Fassadenbau, zu sehr ins Hintertreffen geraten.

Südwärts vom Vorhof nehmen mehrere Forscher, z. B. Buchkremer, Quix und Rhoen,[73]) Kapellen an, die sich von der Vorhalle des Münsters bis zur Vorhalle des Paradieses erstreckt haben sollen. Der karolingische Ursprung dieser Kapellen ist indessen nur teilweise urkundlich nachgewiesen. Von der größten, der Kapelle der hl. Katharina, die im vorigen Jahrhundert abgetragen wurde, steht sogar die Stiftungszeit durch eine erhaltene Urkunde aus dem Jahre 1235 fest.[74])

Wichtig ist nun die Frage, ob die Aachener Kirche mit ihrem Atrium links und rechts vom Eingang verbunden gewesen sein könnte und bejahenden Falles, in welcher Weise. Darüber ist folgendes zu sagen.

Am nördlichen Treppenturm führt, bevor man das Obergeschoß erreicht, eine Tür rechts ab. Vor dieser liegt ein kleiner, im Halbkreis überwölbter Raum. Gleichgültig, ob die Diskussion über die Lage des von Eginhard erwähnten sogenannten karolingischen Ganges,[75]) der sich von der Pfalzburg nach der Pfalzkapelle hinzog, mit der sorgfältigen Untersuchung v. Rebers[76]) für abgeschlossen gelten kann oder nicht;

70) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. Bd. 20, 1898, S. 264.

71) Vgl. z. B. das Atrium der Lateransbasilika.

72) Vgl. Strzygowski S. 23. — Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 20. Bd.. 1898, S. 264.

73) Vgl. Kessel S. 2, — Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 14.

74) Vgl. Quix, Ferd., Histor. Beschrbg. d. Münsterk. etc. Aach. 1825, S. 49ff. — Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 73. — Dagegen Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 13 u. S. 14 (Taufkapelle).

75) Vgl. Quix S. 60.

76) Vgl. Reber, Der karol. Palastb. I. S. 32ff. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V, 8. Bd., 1886, S. 82 u. 20. Bd., 1898, S. 261. — Nolten S. 16 u. 39, Quix S. 60, C. P. Bock, D. Raths. z. Aach. etc. S. 37, Haagen S. 36ff. u. 65.

soviel darf wohl als feststehend betrachtet werden, daß jener erkerartige Ausbau die Kommunikation des Klerus mit der Münsterkirche vom Süden desjenigen tonnengewölbten Korridors aus herstellte, welcher in unmittelbarer Nähe der Westvorhalle des Münsters und der Stelle, wo sich die nördliche Umfassung des Paradieses dem Münster nähert, in nördlicher Richtung abzweigt.

Westlich von diesem Korridor lagen die Gemächer für die Domgeistlichkeit, und er entspricht, das ist hier bedeutungsvoll genug, sowohl seiner Lage als seiner Bestimmung nach durchaus demjenigen, welcher zu Konstantinopel von den Teilen des oberen Palastes, die vorzugsweise dem Verkehr nach außen gewidmet waren (von der Magnaura und dem Saal der 19 Gelage), an dem Vorhaus vorbei zur Sophienkirche hinüberleitete.[77])

Befand sich der »karolingische Gang« wirklich an der Nordostseite der Kirche, wie v. Reber will,[78]) so dünkt es mich trotzdem noch wahrscheinlich, daß auch der Kaiser und die Mitglieder seiner Familie vom dortigen Vestibül aus den in der Richtung von Osten nach Westen sich erstreckenden Korridor bisweilen durchschritten, dann in den Kryptoportikus einlenkten, um schließlich nach dem erwähnten erkerartigen Vorbau an der Wendeltreppe und durch eine daselbst vorhandene Tür directissime in die Kaiserloge zu gelangen.

Unverständlich bleibt es nach allem jedenfalls, wie man den einen oder anderen Zweck des nördlichen Ausbaues nicht kennen oder verkennen kann.[79]) Der Umstand, daß dessen Mauerwerk mit dem Treppenhaus nicht in Verband gesetzt war, dürfte wohl kein Beleg dafür sein, daß der Ausbau, wie Rhoen glauben machen will, nicht gleichzeitig mit den Treppentürmen aufgeführt worden ist, also nicht im ursprünglichen Plane vorgesehen sein konnte. Eine innige technische Verbindung kann wegen der Geringfügigkeit des Gelasses überhaupt für unnötig erachtet worden sein. Übrigens ist vielsagend genug, daß sich unter diesem karolingisches Pfeilermauerwerk vorgefunden haben soll.[80]) Schließlich sei bemerkt, daß eine Mauer des in Rede stehenden Raumes einst von einem jetzt vermauerten Stichbogen getragen wurde, unter dem man sich offenbar einen Durchgang zum nördlichen Domhof zu denken hat.

Daß die Verbindung des südlichen Treppenturms mit den dort befindlichen Kapellen ganz so oder doch ähnlich gestaltet war wie nördlich, dürfte aus folgendem hervorgehen.

---

77) Vgl. Bock, Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. etc. 1844, V. Bd. S. 74 u. 79.
78) Vgl. Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 18.
79) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 23ff.
80) Vgl. ebendas.

Von der südlichen Wendeltreppe aus führt in der Höhe des Fußbodens der oberen Vorhalle ein kurzer Gang zu einer Tür, die im Äußeren sichtbar und symmetrisch zu der erwähnten am nördlichen Treppenturm angeordnet ist.

In einem alten Zeremoniale des Münsters wird nun ausdrücklich gesagt, daß nach der Abdeckung der Altäre in den oben berührten Kapellen des Vorhofes am Gründonnerstag die Geistlichkeit über deren Obergeschoß, welches die Wohnungen der Rektoren enthielt, sich nach dem Rundschiff zu begeben habe, um die dortigen Altäre ebenfalls abzudecken.[81]) Der Raum zwischen der Mauer, welcher in gleicher Flucht mit dem Vorhallenabschluß der Kirche und deren südlichem Treppenturm liegt, muß deshalb ursprünglich überbaut gewesen sein.[82]) Vermutlich war dieser Verbindungsgang gleich dem am nördlichen Treppenturm überwölbt und wie dort vom Vorhofe aus über einem Stichbogen ein kleines Fenster sichtbar, schon um die symmetrische Erscheinung nach Süd und Nord hin zu wahren. Der unter dem Bogen befindliche Durchgang konnte dem Verkehr zwischen Atrium und Münsterkirche einer- und der südlichen Umgebung andererseits dienen. Da der südliche Münsteranbau ebenfalls nicht in Verband mit dem Treppenturm gestanden haben wird, so konnte er leicht entfernt werden, ohne Spuren zu hinterlassen.

Man braucht also aus dem Nichtauffinden von Spuren noch nicht wie Nolten[83]) zu schließen, daß ein südlicher Portikus unvollendet geblieben ist, oder daß man neben dem Treppenturm einen freien Ausgang gelassen hat, »der gegenwärtig wieder besteht«.

Die an der symmetrischen Anordnung der Treppenturmanbauten Zweifelnden seien an folgende Worte v. Rebers[84]) erinnert: »Wenn es sich um die Ergänzung eines Gebäudes handelt, dessen Grundzüge nur in der einen Hälfte bekannt sind, wird man in der Regel symmetrische Entsprechung voraussetzen dürfen, namentlich wenn es sich um ein Monumentalwerk und um eine einheitliche Neugründung handelt, welche durch räumliche Verhältnisse oder

---

[81]) Vgl. ebendas. S. 79.

[82]) Nach Ansicht des Verf. wäre also der Zweck der Tür am südlichen Treppenturm keinesfalls der gewesen, zu einem an dieser Stelle angebrachten, den Turm umfassenden Altan, von dem aus die Heiligtümer gezeigt worden wären, zu gelangen. Wie hätte auch ein so abseits liegender, gänzlich untergeordneter Platz zu einer derartigen feierlichen Handlung ausersehen sein sollen! Vgl. dazu Nolten S. 8 u. 38.

[83]) Vgl. Nolten S. 8 u. 38.

[84]) Vgl. Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 20.

durch zu schonende ältere Bestandteile nicht in unüberwindlicher Weise beengt ist.«

An einer anderen Stelle (S. 51) derselben Abhandlung sagt der nämliche Autor ferner: »Wenn die Merowinger auf ihren Villen (Paläste kennen wir nicht) sich nicht an dieses ursprüngliche Grundgesetz baulicher Konzeption (strenge Symmetrie bei den Römern!) gebunden haben, so ist das eben die Folge des Zurücksinkens in eine Barbarei, die wir einem Karl d. Gr. in seiner späteren Zeit niemals zur Last legen konnten und die wir nur begreifen und entschuldigen könnten, wo zwingendere Gründe als das Vorhandensein elender Reste zu widerstrebenden Abweichungen neigten«.

Wahrlich, diese trefflichen Äußerungen können Punkt für Punkt auf die Aachener Pfalzkapelle Anwendung finden und auch ohne urkundliche und tatsächliche Anhaltspunkte spräche die einfache Naturnotwendigkeit und Zweckmäßigkeit für ein symmetrisches Bild an der Westfassade. Verfasser hat deshalb in dieser Weise rekonstruiert. (Siehe Fig. 1.)[85])

Soviel über die Verbindung von Kirche und Atrium.

Da sich nach dem Bisherigen das Lateransgebäude (Sekretarium) südlich, das kirchliche Archiv und die Bibliothek nördlich vom Münster befunden hätten und dessen Westseite vom Vorhof eingenommen wird, so wäre bloß noch die Ostseite, der Platz hinter dem Chore, frei geblieben.

v. Reber[86]) vermutet nun, daß ein Gebäude, welchem wir gleichfalls an bedeutenderen altchristlichen Kirchen bereits begegnen, nämlich ein Hospitium, diese freie Stelle innegehabt habe und daß dessen Konfiguration ähnlich war dem ihm entgegengesetzten Paradisus. Seiner Aufgabe entsprechend wird dieses wohltätige Institut jedenfalls isoliert gestanden haben.

So ergibt sich denn, daß das karolingische Münster zu Aachen samt den dieses umlagernden Nebenräumen und Nebengebäuden, welche sicher teils durch Zugänge, teils ohne solche in mehr oder weniger lockerem Verbande mit jenem standen, im kleinen ein Bild manches altchristlichen basilikalen Komplexes und Rom hierfür in manchem Punkt das Vorbild geboten haben mag.

Es sei hier nur erinnert an die justinianische Marienkirche in

[85]) Vgl. auch die Abhandlung des Verfassers: »Traditionelles und Hypothetisches im Gewölbebau des karoling. Münsters zu Aachen«. Mit 2 Tafeln. (Allgem. Bauzeitung. Wien. 1906. Nr. 2.)

[86]) Vgl. ebendas. S. 22.

Jerusalem,[87]) welche von Prokopius mit ihrem Xenodochium und Hospital beschrieben wird, an die Apostelkirche zu Konstantinopel,[88]) wo nach der Beschreibung des Eusebius (Vita Const. IV. 59) rings um die Hallen Gemächer für den kaiserlichen Hof, Bäder, Ruheplätze, Herbergen und Wachthäuser eingerichtet waren, sowie an die majestätische Basilika Konstantins d. Gr.,[89]) welche mit den Anbauten fast eine kleine Stadt bildete (cité sacerdotable).

[87]) Vgl. Krauß II. Bd. S. 305.
[88]) Vgl. ebendaselbst.
[89]) Vgl. Fleury p. IX u. X.

Ansbacher Malerlisten des 15. und 16. Jahrhunderts.

Von **Albert Gümbel**, Nürnberg.

In seiner verdienstvollen Darstellung der künstlerischen Bestrebungen am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie, widmet Friedrich H. Hofmann in Kapitel »Plastik, Malerei und Kunstgewerbe« des ersten Teiles auch den Malern der ausgehenden Gotik, soweit sie durch Geburt den besprochenen Gebieten angehören, einige Worte. Es sind kaum drei bis vier Namen, die er hier nennt, jedoch selbst wenn die gotische Zeit mehr innerhalb des Rahmens seiner Schilderung gelegen hätte, wäre es bei dem dürftigen Stande unserer Quellennachrichten bisher kaum möglich gewesen, eine längere Liste solcher Meister aufzustellen. Und doch liegen auch aus jener Zeit einige kunstgeschichtliche Probleme vor, die recht wohl einen Anreiz geben können, jenen Meistern der absterbenden Gotik nachzuspüren. Noch harrt z. B. die Frage nach dem Meister des bekannten, von Markgraf Friedrich IV. gestifteten Dreikönigsaltares der Heilsbronner Münsterkirche ihrer befriedigenden Lösung; auch Hofmann hat sie leider beiseite stellen müssen. So erscheint es vielleicht nicht ohne Verdienst, das urkundliche Material des 15. und 16. Jahrhunderts in dieser Richtung durchzuprüfen. Verfasser hat dies für die Zeit bis etwa zum Tode Markgraf Georgs des Frommen († 1543) versucht, wobei er in erster Linie die heute im K. Kreisarchive Nürnberg verwahrten Stadt Ansbachischen Stadtbücher und -gerichtsprotokolle heranzog, zwei sehr wertvolle, bisher noch unbenutzte Quellen zur Geschichte der alten Hohenzollernstadt. Den Inhalt der Stadtbücher bilden, entsprechend dem mittelalterlichen Begriff der »Erbebücher«, in bunter Reihe Aufzeichnungen über Eigentumsveränderungen an Grund und Boden, Rentenkäufe und Ewiggeldsbestellungen, schiedsrichterliche Verträge, Heiratsgedinge und letztwillige Verfügungen, Urfehden usw. Diesen Beurkundungen treten sodann die Protokolle des Stadtgerichts, bis 1473 mit ersteren abwechselnd, dann von ihnen getrennt und seit 1479 in eigene Gerichtsbücher verwiesen, ergänzend und erläuternd zur Seite. Sie bieten, nach Bürger- und Bauernhändel geschieden, insbesondere unter den Rubriken »Bekenntnisse« d. h. Schuldanerkenntnisse und »Klagen« d. h. summarische

Aufzählungen der angefallenen Klagen (oft 20 bis 30 an einem Termin), unter Nennung der Prozeßgegner und des Streitgegenstandes — eine weitere Abteilung bilden die richterlichen Zwischen- und Endurteile — naturgemäß eine Fülle von Namen zur Familiengeschichte Ansbachs und seiner Umgebung. Die hier in Betracht gezogenen Bände umfassen die Zeit von 1388—1565. Bei dem Reichtum des vorliegenden Materials war es nicht gut möglich, sämtliche Einträge wortgetreu wiederzugeben. Ganz Untergeordnetes, das sachlich oder chronologisch nichts Neues bot, wurde beiseite gelassen, manches nur kurz erzählend angemerkt, auch bei wörtlich wiedergegebenen Einträgen Nebensächliches und Formelhaftes nur nach seinem Inhalt gekennzeichnet.[1])

[1]) Unerwarteterweise ergab sich bei der Durchsicht der Gerichtsbücher auch eine weitere archivalische Notiz über den in meinem letzten Aufsatz: »Archivalisches zur fränkisch-schwäbischen Kunstgeschichte, Öttinger Meister in Kloster Heidenheim« usw. (Repert. f. K. W., Bd. 28) genannten Steinmetzen Bal[tha]sar von Öttingen aus dem Jahre 1508. Sie lautet (e, folio 117 b): »In der sach zwischen dem anwalt des Baltassar, steinmetzen von Ötting, als cleger, und dem Hans Kugler von Nordling, als antworter, ist nach clag und antwort zu recht erkant, das Hans Kugler dem antwalt die 11 ℔ und 22 dn. pillich ausrichten soll. ist eröffnet donerstag nach kathedra Petri (= 24. Februar (15)08.« Sein Gegner, wohl auch ein Steinmetz, mag ein Sohn oder Verwandter des uns aus der Nördlinger, Nürnberger und Ansbacher Kunstgeschichte (St. Georgskirche in Nördlingen, Augustinerkloster und Türme von St. Sebald in Nürnberg, Gumpertuskirche in Ansbach) bekannten Heinrich Kugler von Nördlingen gewesen sein.

Im Jahre 1514 und 1515 spielt ein Streithandel zwischen Vll Schuhel, Steinmetz, einer- und Meister Endres Einhart und Leonhard Seuß, beide Steinmetzen, andererseits wegen Beleidigung.

Dürftiger, als vermutet, gestaltete sich die Ausbeute an Nachrichten über vorhandene Kunstwerke oder Stiftung solcher. Es konnte nur eine einzige aus dem Jahre 1476 gefunden werden. In diesem Jahre stiftete der wiederholt als Bürgermeister zu Ansbach genannte Fritz Neusteter eine »tafel« auf den Frauenaltar in der St. Johannispfarrkirche zu Ansbach. Die Notiz besagt (b, fol. 225 b): an suntag nach Dyonisii (= 13. Oktober) ao. etc. 76. item nachdem Fritz Newesteter 40 gulden von seinen schulden mit freiem guten willen und wissen an das gotzhaus der pfarkirchen sant Johanns, nemlich an ein tafel auf unser frauen elter, geben und daran 10 gulden, die man bei Contz Weisbecken eingenommen, bezalt, hat er die ubrigen 30 gld. auch verwisen an die schulde, die im Contz Weisbeck schuldig ist. auf das hat der genant Weisbeck fur sich und sein erben bekennt, solich 30 gulden dem genanten gotzhaus und seinen heiligenpflegern s. Johanns zu ausrichten und zu bezalen in aller der maß, als er die dem Newesteter bezalt solt haben nach laut der schrift im statbuch an sampstag nach Magdalene im 73., dieselbig schrift gegen dem gotzhaus bleiben und steen solle in allermaß, als sie der genanten 30 gld. halben gegen dem Newesteter gestanden ist. darauf hat der genant Fritz Newesteter für sich und sein erben den genanten Contz Weisbecken ledig und lose gesagt, doch dem genanten gotzhaus an der benanten summa 30 gulden onschedlich. act. vor Heinrichen Musler, Heinlein, Heintz Pesmann und Niclas Grubner. die quo supra.

Von dem übrigen, zur Ergänzung der so gewonnenen Namenlisten benutzten archivalischem Material möge nur noch ein kleiner Pergamentkodex hervorgehoben werden, ein Nekrologium der St. Sebastiansbruderschaft bei St. Johann in Ansbach.[2])

Diese Bruderschaft, welche es sich zur Aufgabe machte das Gedächtnis ihrer verstorbenen Mitglieder alljährlich viermal mit Vigil und Seelamt zu begehen, wogegen diese bei Lebzeiten alle Jahre 12 Pfennige Brudergeld zu zahlen und beim Eintritt ein Pfund Wachs zu geben hatten, dürfte zur Zeit Kurfürst Friedrichs I. von Brandenburg (als Markgraf Friedrich VI.), reg. 1398—1440, gestiftet worden sein, da sein und seiner Gattin Elisabeth Name an der Spitze der verstorbenen Brüder aus dem markgräflichen Hause steht. Außer ihm erscheinen noch sein Sohn Kurfürst Albrecht Achilles († 1486), sein Enkel Markgraf Sigismund († 1495) und die Markgräfinnen Sophia, Gemahlin Markgraf Friedrichs IV. († 1512), und Barbara, dessen Schwester, Gemahlin Herzog Heinrichs von Schlesien († 1515); an sie schließen sich eine größere Zahl Adliger an, dann folgen in langer Reihe Bürgerliche, unter ihnen eine große Anzahl fürstlicher Diener, Torhüter, Trompeter, Büchsenmeister, Köche. Im Jahre 1505 wurden die Rechte und Pflichten der Bruderschaftsmitglieder neu geordnet und diesem Anlaß verdanken wir das vorliegende Totenregister, welches natürlich auch die älteren Listen wieder aufnahm, wie es selbst bis in die 20er Jahre fortgesetzt erscheint.

Auf Grund des angegebenen Materials können wir nun folgende (alphabetische) Liste ansbachischer Malernamen, darunter zweier, bisher nicht bekannter markgräflicher Hofmaler, aufstellen:

1. Endres, Maler.

1468, 17. Mai (Ansbacher Stadt- und Gerichtsbücher, b,[3]) fol. 59[a]): Item Endres malers erste clag uff Peter, glaser, umb daz er ime sein gemelde abgewischt hat.

1468, 18. Dezember (b, fol. 75[a]): Zu wissen, daß Cuntz Hester der alt sein haus und hofrait am markt, zwischen Heintz Sonners und des Ehingers häusern gelegen, zu kaufen geben hat dem ersamen Endres maler und kumpt zu rechtem kauf umb 155 fl. rh. landswerung . . . [Folgen Abmachungen über die Bezahlung, für welche das Haus Pfand sein soll.] und sein kaufleut gewest uff Cuntz Hesters seiten die ersamen

[2]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Oberamt Ansbach. I. Stadt Ansbach. Titel I Nr. 38.

[3]) Die hier in Betracht kommenden Bände wurden des bequemeren Nachweises halber nach der chronologischen Reihenfolge ihrer Anfangsjahre mit Buchstaben bezeichnet. Es bedeutet demnach:

Hanns Meck, Wylhalm Schreiner und Fritz Hester und uff Endres malers seiten meister Vlrich snitzer u. ander. actum vor Cuntzen Schonleben, untervogt, Hans Arnolt, castner, Joß Armpawer, Jorg Smid, Hainr. Smit, Burchart Stocker und Fritz Sleiffer. [An der Kaufsumme bezalt Endres (Endriß) maler 1468 und 1470 je 20 fl.] Darunter:

1469, 9. April: Endres maler verkauft Thoman Meyr auf Wiederkauf 2 fl. jährl. Gilt aus obigem Haus. actum am suntag vor quasimodogeniti 1469 vor den obgemelten vogt und rats.

1469, 17. Okt., 1470, 20. Febr., 27. April, 3. und 31. Juli: Erscheint in verschiedenen Schuldklagen.

1474, 9. August: Siehe Peter Wüst.

1477 (b, fol. 350[a] ff.): Wird von Hanns Gerung auf eine Geldsumme beklagt.

1477, 19. Aug. (b, fol. 359[a]): Item Endres maler bekennt dem Schablein 11 maß weins zu 7 dn.

1486, 19. Juli (c, fol. 106[b]): Endres maler verkauft an den Schneider Balthasar Gotz seine Behausung sammt Gärtlein zu Ansbach:

Item Endres maler, burger zu Onoltzßpach, hat bekennt fur sich und all sein erben, das er recht und redlich verkauft und zu kaufen geben hab und geb auch zu kaufen in craft diser schrift und statpüchs sein behausung und hofrait mitsampt dem gertlein daran dem ersamen Balthassern Gotzen und allen seinen erben, auch mit aller zue- und eingehorung, es sei an lichten, traufrechten und winkelrechten, nichts davon ausgenommen, in aller der maß er das bisher inngehabt, genoßen und geprauchte hat. und kumpt zu rechten kauf umb 166 gulden guter gemainer landswerung . . . [Folgen Abmachungen über Ablösung einer auf dem Hause ruhenden Ewiggilt, Bezahlung des Kaufschillings und Gewährleistung.] actum vor burgermeister und rate am mitwoch nach divisionis apostolorum ao. 86 to. [Folgen noch Einträge über die Ablösung der Eniggilt vom gleichen Datum und über die Bezahlung des Kaufpreises aus den Jahren 1487 und 1488.]

1488, 10. Dezember (d, fol. 74[a]): Erste clag maister Endres maler zum Mechellein umb 80 dn.

a die Stadtbücher und Gerichtsprotokolle von 1388—1467
b „ „ „ „ „ 1467—1479
c „ „ „ 1480—1496
d „ „ „ 1486—1515
e „ „ „ 1488—1512
f „ „ „ 1512—1524
g „ „ „ 1524—1538
h „ „ „ 1535—1556

1495, 11. Juli (d, fol. 184a): Erste clag Herman Schnat und Endres maler als treushender Hans von Putzpach[4]) zum Hans Sturm umb 10 gulden verschinen frist.

1495, 11. Juli (fol. 184b): Erste clag Elizabeth Schmidin zum Endres maler und H. Schnatten als treushänder und testamentarien irs vorigen mans seligen umb die übermaß, so ir voriger man, Hans von Putzpach seligen, über das testament verlassen hat, nichts ausgenommen.

1498, 8. Mai (d, fol. 235a): Erste clag Endres maler, Herm. Schnat und Herm. Seydenetter als treushender des Putzpachers zum Peter maler umb 14 gulden.

1498, 8. Mai: Erste clag Endres maler zum Peter maler von mißhandlung wegen.

1499, 24. April (d, fol. 250a): Die oben genanten Treuhänder klagen auf das Haus, »so Mertein Pötzinger von seiner (d. h. des Hs. von Putzbach) verlaßen wittib erkauft, umb 10 fl. verschiner frist Michahelis«.

4) Es war dies ein Steinmetz, der in unseren Stadtbüchern und Protokollen als Meister Hanns von Putzpach (wohl das in Oberhessen, südlich von Gießen, gelegene Städtchen Butzbach) in der Zeit von 1465—1495 oft genannt wird und eine nicht unbedeutende Rolle gespielt zu haben scheint. Die älteste Nachricht, die wir über ihn besitzen, ist eine im Stadtbuch b, fol. 4b enthaltene Abrechnung der Heiligenmeister (Kirchenpfleger) der St. Johanniskirche zu Ansbach über seine Entlohnung für geleistete Arbeit während der Jahre 1465—1469. Der baugeschichtlich interessante Eintrag lautet: Zu wissen, das Hans Meyr und Joß Armpawer, bede gotzhausmeister, in gegenwertigkait Fritzen Newensteters, an der zeit burgermeister (vergl. oben Anm. 1), Heinrich Müslers und Hs. Arnolt, castners, mit meister Hansen steinmetzen gerechent haben vom suntag nach s. Vlrichstag im 65. jar bis auf suntag nach s. Vlrichstag im 69. jar, sumerlon und winterlon. und die 4 jar sumer- und winterlon und das padgelt mach alles in einer summ 805 ℔ und 18 dn. und je ein sumerlon zu 24 dn. gerechent, und ein winterlon zu 18 dn. und alle wochen 3 dn. zu padgelt. daran get im abe 253 ℔ für 284 tag sumerlon und 43 tag winterlon, die er auswerdig gearbait hat. item so hat meister Hans die 4 jare eingenomen 3 fl. und 100 ℔ von Hans Meyrn; mere hat Hs. Meyr Vlrichen Weyglein geben für meister Hansen 69 ℔ 1 dn. an seiner atzung. über das bleibt man ime schuldig die 4 jahr 383 ℔ und 17 dn; an dem t[enet]ur er 3 gld. item das gelt zu golde gemacht und je 8 ℔ fur 1 fl. gerechent, facit 47½ fl. 3 ℔ und 17 dn. und die obgemelten 3 gld. aufgehaben, dennoch bleibt man im schuldig 44½ gulden 3 ℔ 17 dn. item so bleibt man ime von alter schuld schuldig, die man mit ime verrechnet hat am suntag nach St. Vlrichstag im 65. jare, 590 gld. 6 ℔ 18 dn. item um alte und neue schulde zu einander gerechent, so bleibet man meister Hannsen schuldig 635 gld. 3 ört und 5 dn. daran hat man im geben 100 gld. an s. Gallentag anno etc. im 69. jare vor Fritzen Newerstetter, burgermeister, Hans Arnolt, castner, und Heintzen Sonner. Der Meister kaufte 1478 ein Haus am Markt, 1495 wird er als verstorben bezeichnet.

Von älteren Meistern wird 1463 ein »Endres steinitz« (= steinmetz) erwähnt, wohl der von Hofmann, a. a. O. S. 53 genannte.

2. Endres malerin (Ehefrau von 1)

wird in den Jahren 1470—1488 als Klägerin und Beklagte genannt.

3. Friedrich, Maler.

Nekrologium der Sebastiansbruderschaft, fol, 4a: [Gedenkt] Maister Fridrichs malers und seiner ux[or].[5])

4. Haller, Nikolaus, Maler.

1459, 6. November (a, fol. 36b): Item Claws Haller, moler, bekant dem jungen Fritz Ecken 6 ℔ 12 dn.

1459, 6. November: Item Albrecht Gurtler bekant dem Claws moler 6 ℔ 12 dn.

1462, 20. April (a, fol. 54a): Item sein [d. h. Heintz Rabs] erste clag uff den Clas Haller, moler, umb 14 ℔.

1462, 18. Juni (a, fol. 55a): Item Clas Haller, moler, bekant dem Heintz Raben 14 ℔ uff rechnung.

1462, 26. Juni (a, fol. 55b): Item Clas maler bekant dem wirt von Megersheim 7 ℔ 12 dn. ut supra.

5. Hans, Kartenmaler.

1496, 8. März (d, fol. 191a): Erste clag Margretha Schechlerin zum Hans kartenmaler umb mißhandlung.

1496, 4. Oktober, 1502, 26. Januar und 8. März: Erscheint als Kläger und Beklagter in verschiedenen Streithändeln.

1507, 19. Januar (e, fol. 78): In der sach zwischen Sixt Weiglein, als clager, ains« und Hanns kartenmalers verlaßen wittibe,[6]) als antworterin, anderstails ist nach allem fürbringen zu recht erkant, das Sixt Weiglein anzaigen soll, was er mer gemacht hab, dan ime im bestant verdingt sei, das soll gehört werden und ferner geschehen, was recht ist. promulgata [sc. sententia est] feria IIIa post Anthoni 1507.

---

5) Dieser Meister ist wohl zweifellos identisch mit jenem »Friedrich der Maler«, von welchem Hänle, Skizzen zur Geschichte von Ansbach, Ansbaeh 1874, S. 70 erwähnt, daß er im Jahre 1438 in einer Urkunde eines in der Stadtregistratur Ansbach befindlichen Kopialbuches genannt wird. Er kommt auch 1457 und 1458 in den Klagebüchern des Landgerichts Nürnberg als »Fritz Maler« zu Ansbach vor. Bei einer, sich wohl kaum weit von der Wirklichkeit verirrenden Annahme von 1 bis 2 Einträgen im Jahre in unser Nekrologium (vgl. Anm. 7) mag der Tod unseres Meisters etwa um 1465 fallen.

6) Möglicherweise ist eine erste Ehefrau von ihm mit der im Bruderschaftsverzeichnis fol. 5b genannten »Elisabeth des kartenhensles ux[or]« gemeint.

6. Meister Heinrich, Schnitzer (identisch mit Nr. 22?).

1493, 10. Dezember (d, fol. 171a): Erste clag maister Hainrich schnitzer auf ein acker, der des alten schwarzferbers gewesen.

Vor 1502. Nekrologium der Sebastiansbruderschaft, fol. 5b: [Gedenkt] Heinrich bildschnitzers.[7])

7. Kartenmaler, der.[8])

1478, 10. Februar (b, fol. 366a): Item Herman Waltherin erste clag zum cartenmaler umb unzucht.

1478, 6. und 27. Oktober, 1479, 19. Januar: Erscheint neben seiner Frau als Kläger und Beklagter in verschiedenen Streithändeln.

8. Lucas, maler.

1488, 17. Juni (d, fol. 63b): Erste clag Lucas maler zum Hanns von Putzpach von schlagens und mißhandlung wegen.

9. Marx malerin.

1469, 28. November (b, fol, 86b): Marx malerin hat bekennt Steffan Gruberin 1 fl. minus 8 dn.

1476, 15. Oktober (b, fol. 347b): Item Heintz Flecks erste clag zu der Marx malerin umb 4 ℔ 18 dn.

7) Bei der ungefähren Jahresbestimmung können wir ausgehen von dem zwei Namen nach unserem Bildschnitzer genannten Ansbacher Chorherrn Paul Steiner [her Pauls Steiner chorhern]. Aus den Totenkalendern des St. Gumpertusstiftes wissen wir nun, daß dieser am 17. Oktober 1502 gestorben ist. Demnach muß der Tod des Meisters vor dieses Jahr fallen, etwa um 1500.

Im K. Kreisarchive Nürnberg befindet sich ein kleiner Faszikel »Abzeichnungen verschiedener Grabschriften und Inscriptionen, welche teils in dem Innern der hiesigen Stadtkirche, theils an den Außenseiten derselben zu finden sind. Aufgenommen und dem Hochfürstlichen Geheimen Archiv überreicht von Joh. Bernhard Fischer, Hochfürstlichen Geheimen Canzlisten etc.« aus dem Jahre 1785. Dieser gibt unter Nr. 1 auch eine hier interessierende Inschrift:

Año dñi. M°-CCCC°
vnd V jar am oster
tag verschied der
ēber meister heinrich
pild schneider.

Die Schrift ist deutsche Minuskel. Sie befand sich »ohnfer des westlichen Eingangs der Anspachischen Stadtkirche rechter Hand«.

Aus der Jahreszahl ergibt sich, daß dieser »Bildschneider«, selbst wenn in der Inschrift 1505 statt 1405 zu lesen wäre, nicht mit dem obigen identisch sein kann.

8) Er ist wohl sicher ein und dieselbe Persönlichkeit mit einem 1476 genannten »Cunrat kartenmacher« und vielleicht auch mit einem 1472 erwähnten »Conrat moler«.

10. Mathes, Schnitzer [oder Eigenname].

1488—1503 als Kläger und Beklagte genannt.

11. Melchior [Rainberger?] maler.[9])

1506, 6. Oktober (d, fol. 388[a]): Erste clag Melchior maler zum Hans Lachner von einer zeugnus wegen gegen Peter maler von lidlons wegen (in gleicher Sache klagt er gegen den jungen Sixt Kornberger).

12. Muerl, Philipp, Hofmaler (identisch mit Nr. 14?).

1518, 4. März. Die Markgrafen Casimir und Georg von Brandenburg beurkunden, daß sich Philipp Muerl, ihr Hofmaler, mit ihnen über den herrschaftlichen Anteil an seiner Nachsteuer vertragen habe.

»Muerel hofmalers bewilligungsbrief« (Abschrift, K. Kreisarchiv Nürnberg, Gemeinbuch tomus VI, fol. 170[a]).

Wir Casimir und Georg als die eltisten regierenden gebrüdern, von gottes genaden marggrave zu Brandenburg: als sich vergangner tag aus unserm und der unsern der vom rate hie zu Onoltzpach zulaßen und bewilligen Philips Muerl, unser hofmaler, seiner burgerschaft geledigt hat nach laut eins sondern ledigsagungsbriefs, den ime die vom rat zu Onoltzpach obgemelt deshalben übergeben haben, darauf er uns auch schuldig worden ist, uns unsern tail an seiner nachsteuer[10]) zu entrichten und zu vergenugen, bekennen offentlich mit disem brief gein allermeniklich, das sich gemelter Philips Muerl, unser hofmaler, um solichen unsern teil, den er uns, wie jetz gemelt, an seiner nachsteuer schuldig worden ist, jetzo mit uns zu unserm genugen vertragen hat; darumb sagen und zelen wir fur uns und unser erben gedachten Philips Muerl, unsern hofmaler, und alle sein erben von obgemelts unsers teils wegen, uns an gemelter seiner nachsteuer zugehorend, hiemit und in craft ditz briefs genzlich quit, ledig und los; des geben wir ime diesen unsern brief zu urchund, der mit unsern gemeinem anhangenden insigel besigelt ist. ge-

9) Wegen des vermutlichen Familiennamens vergleiche unten bei Peter Wüst, 1507, 12. November.

10) Der Maler wollte offenbar Ansbach verlassen, worauf auch seine Aufgabe des Bürgerrechts deutet. Unter Nachsteuer versteht man eine prozentuale Abgabe von einem durch Wegzug, Erbschaft etc. aus dem Lande gehenden Vermögen. Sie scheint in Ansbach zwischen dem Markgrafen und des Stadt geteilt worden zu sein. Der markgräfliche Anteil wird dem Meister erlassen.

scheen zu Onoltzpach, an donerstag nach dem sontag Reminiscere in der vasten (= 4. März) etc. 1518.[11])

13. Mutel [Mütel], Philipp, Hofmaler.

1525, 6. März. Die Markgrafen Casimir und Georg von Brandenburg bekennen Philipp Muetel und Margaretha, dessen Ehefrau 600 fl. Rhein. geliehenen Geldes schuldig zu sein. (Abschrift. K. Kreisarchiv Nürnberg, AA: Akten Nr. 1402, fol. 250[a] bis 251[a].)

»Verschreybung gegen Pfilipssen Mueteln, Mallern zu Onoltzpach, vmb VI[c] fl. in müntz.«

Wir Casimir und Georg etc. bekennen für uns und alle unser erben, das wir rechter redlicher schuld schuldig worden sind, gutlich gelten sollen und wollen unserm diener Pfilipssenn Muetel, Margarethe, seiner eelichen hausfrauen, und allen iren erben 600 gulden an münz, guter reinischer landswerung zu Franken, die sie uns gütlich geliehen und wir furter in unsern nutz und fromen gewendt haben; von solchen 600 gulden münz, alledieweil die unbezalt aussensteen, sollen und wollen wir oder unser erben genantem unserm diener Pfilipssen Muetel, Margarethe, seiner hausfrauen, oder irn erben zu rechtem, redlichen und gedingtem zins 30 gulden reinischer lw., auch an guter, ganghafter münz, alle jar jerlichen und jedes jars besonder uf s. Peterstag cathedra genant oder in 14 tagen vor oder nach ungeverlich aus unser oder unser erben camern hie zu Onnoltzpach uf ir zimblich quitantzen antworten und bezalen . . . [Folgen Festsetzungen über die Aufkündigung des Kapitals oder der Zinsenzahlung, Bürgensetzung, »Leistung«[12]) zu Ansbach oder Windsheim, Ersatz verstorbener Bürgen, endlich Versprechen der Markgrafen, die Bürgen ohne Schaden aus der Bürgschaft zu lösen und Gelöbniss der Bürgen Alles, was in bezug auf sie ausgemacht worden sei, getreulich zu erfüllen.] und des zu warem urkunt haben wir marggraf Casimir und marggraf Jörg, gebrudre, unsere gemein insigel mit rechtem wissen an diesen brief gehangen. so haben wir hernach geschriben

[11]) Ich möchte auch annehmen, daß die Ehefrau dieses Hofmalers mit dem Eintrag des Nekrologiums der St. Sebastiansbruderschaft, fol. 7[a]: [Gedenkt] Margreth des Philip, malers, ux[or] gemeint ist. Dieser Eintrag muß vor das Jahr 1511 fallen, da der etwas weiter unten genannte Dr. Johannes Pfott, markgräflicher Rat, nach den Totenkalendern des St. Gumbertusstiftes am 30. Dezember 1511 verstorben ist.

[12]) Unter Leistung verstand man das Recht des Gläubigers zu verlangen, daß der zahlungsunwillige Schuldner (oder dessen Bürgen) sich in ein Wirtshaus verfüge und dort so lange auf eigene Kosten zehre, bis er seine Schulden bezahlt habe.

purgen uns iglicher sein eigen insigel zu der genanten unser gn[edigen] h[errn] der marggrafen insigel an diesen brief auch gehangen und sind wir ditz di purgen mit namen Wilhelm vonn Leonrod zw Leonrodt, Wolf von Khindsperg zu Weyltlingen und Wilhelm vonn Velberg zw Kreilsheim. der geben ist zu Onnoltzpach, am montag nach invocavit etc. 1525.

1538, 17. Juni. Markgraf Georg von Brandenburg, zugleich im Namen seines Neffen Albrecht, bekennt Margaretha, Philipp Mutels, Malers, Wittwe 250 fl. Rh. schuldig zu sein. (Ebenda, Nr. 1405, fol. 36b).

»Philipp Mutels Mallers seligen verlassen wittwen verschreibung vmb drithalbhundert gld. in grober muntz.«

Von gottes gnaden wir Georg, marggraf zu Brandenburg etc., fur uns selbst und anstatt des hochgebornen fürsten unsers freundlichen, lieben jungen vettern, herrn Albrechts, markgrafen zu Brandenburg etc., bekennen und thun kunt offentlich mit diesem brief, das uns unser liebe getreue Margeretha, weiland Phillipsen Mutels, malers, seligen nachgelassen witben, gütlich gelihen und zu unsers rentmaisters und gegenschreibers Hie[r]onimussen Hartung und Hannsen Jegers handen also bar erlegt hat drithalbhundert gulden an guter grober ganghafter münz reinischer landswerung zu Franken. die gereden und versprechen wir genanter Margerethen Mutlin, witben, und allen iren erben von dato an bis uf Petri Cathedra negstkunftigs 39. jars nach anzale der zeit, nemlich mit 6 fl. und 1 ort, zu verzinsen und ir solichen zins berürter werung auf nechstkunftigen s. Peterstag gegen geburlicher quitantz aus unser rentmaisterei alhie gütlich ausrichten und bezalen zu lassen und ir furter soliche drithalbhundert gld. haubtguts egerurter werung zu den funfthalbhundert gulden haubtgut, die sie sonst noch bei uns und derwegen ein sondere verschreibung bei handen hat, in ein summa und verschreibung, der alten gemeß, ziehen und ir und allen iren erben dieselben verbürgten und besigelten verschreibung gegen uberantwortung dieser und dan der alten verschreibung zu iren oder irer erben sichern handen und gewalt antwurten ze lassen in zweien monaten nach Petri nechstkunftig volgend. und solichs alles one allen verzug, costen, scheden und genzlich on geverde. zu urkunt ist dieser prief mit unserm und gemelts unsers freundlichen lieben jungen vettern gemainem, anhangenden secretinsigel besigelt und geben zu Onnoltzpach, am montag nach dem sontag trinitatis etc. 1538. [Folgen noch die Namen der adeligen Bürgen.]

1539, 25. Februar. Schuldbrief der Markgrafen Georg und Albrecht von Brandenburg für dieselbe über 250 fl. (Ebenda, fol. 70b.)

Die Urkunde beginnt: Von gottes gnaden wir Georg und Albrecht, gevettern, marggraven zu Brandenburg etc., bekennen und thun kunt offentlich mit disem brief, das wir unser lieben getreuen Margaretha, weiland Philipsenn Muttels sel. nachgelassen witwe, und allen iren erben drithalbhundert gulden reinischer in grober monz rechter redlicher schuld schuldig geworden sind . . . [Folgen Abmachungen über die Verzinsung mit 10% und Aufkündigung.] und deß zu warem urkunt haben wir unser gemain insigel wissentlich an diesen brief gehangen, der geben ist Onoltzbach, am dinstag nach s. Peterstag cathedra genant etc. 1539.

1539, 29. Juni (h, fol. 99b): Margaretha, Philipp Mutels, Malers, Wittwe verkauft an Bartholomäus Hardung ein Haus.

Ich Margaretha, Philippen malers seligen nachgelaßne hausfrau, mitburgerin alhie zu Onoltzpach, beken hiemit und in craft ditz gegenwertigen statbuchs, das ich eines rechten ehewigen, entlichen und unwideruflichen kaufs verkauft und zu kaufen geben hab . . . dem erbarn und achtbarn Bartelmeßen Hardung, meines genedigen herrn herrn Albrechten, markgrafen zue Brandenburg, dienern, mein behausung hie in der ringmauer in der neustat, zwischen Sixten Schneidern und Peter Nuffern, gerbern, hause gelegen, allermaße ich die mit trauf- und winkelrechten, lichten, ausgüßen, unden und ab erden, ingehabt, genutzt und gebraucht hab. und kombt solicher kauf umb 260 gulden reinischer landswerung. [Folgen Bestätigung der Bezahlung und Übergabeformeln.] act. am sonntag Petri et Pauli apostolorum ao. 39. zeugen umb bit dis einschreibens seint die erbern Georg Keck, Hans Hiller, bede des erbern rats.

14. Philipp, Maler (identisch mit Nr. 12?).

1516, 15. April (f, fol. 89b): In der sach zwischen Blasius Dachspach, clager, an einem und Philipps maler, antworter, nach clag, antwort, rede, widerrede, verhorung unsers gnedigen herren marggraf Friederichen spruchbrief[13]) und uf der stat Onolczpach geschworn underzeuger beschaid und allem furbringen ist zu recht erkannt, daß der antworter dem cleger umb den zuspruch nichts schuldig sei.

1516, 19. August (f, fol. 101b): Erste clag Philipp maler zum Blasio Dagspach uff di hofstatt neben seinem haus und etlich gerichtsscheden.

1516, 24. September (fol. 106a): Obige Streitsache wird »in den Rath geschoben«.

[13]) Dies scheint darauf hinzudeuten, daß der Hofmaler Philipp Mürl hier gemeint ist. Der genannte Markgraf ist Friedrich IV. Senior (abgesetzt 1515).

1516, 10. Oktober (fol. 108a): In gleicher Sache wird erkannt, daß Beklagter dem »Philipp maler« nichts schuldig sei.

1517, 27. Oktober (f, fol. 130a): In gleicher Angelegenheit wird zu Recht erkannt, daß »Philipp maler dem B. Dachspach aufs negst recht in seinen spruchen soll antworten«.[14])

15. Platner, Alexander, Maler.

1551, 22. Mai (h, fol. 331a): Genannter und Emilia, dessen Ehefrau, erteilen 2 Ansbacher Ratsherren Entlastung in bezug auf deren vormundschaftliche Verwaltung:

Ich Alexannder Platner, maler, und Emilia, sein eheliche hausfrau, weiland Endres Herrnbergers verlassne tochter, bekennen hiemit und in kraft dits statbuchs fur uns und beder unser erben, das die erbarn . . . Friderich Knawer und Georg Eysen, bede des eltern rats zu Onoltzpach, als gewesne meine und meiner geschwistrigit vormunder, uns beden eheleuten irer vormundschaftlichen verwaltung ufrichtige, redliche und grundliche, bestendige rechnung getan haben, daran wir ein gut vernügen und gefallen gehabt . . . [Folgen die Entlastung und das Versprechen, keine Ansprüche mehr gegen die Vormünder zu erheben.] zu urkund ist solchs uf bitt und beger aller tail in dits statbuch verleibt und seind zeugen um bitt willen dits statbuchs: Fridrich Weber, burgermeister, und Jörg Strölein, bede des eltern rats, eingeschrieben freytags nach pfingsten 1551.

Rainberger (?), Melchior. Siehe Melchior.

---

14) Ein »Philipp Maler«, wohl zweifellos der hier genannte, wird auch in einer Rechnung der von Kurfürst Albrecht Achilles bei der Georgskapelle des St. Gumbertusstifts im Jahre 1460 gestifteten Schwanenordensgesellschaft, süddeutscher Zunge, aus dem Jahre 1512 (K. Kreisarchiv Nürnberg, Stift Ansbach, Titel 21, Nr. 26, Prod. 12) genannt. Dieses Aktenstück, betitelt: »Des Scolasticus anzeigen seiner rechnung der Ritterschaft gesellschaft halben«, lautet:

Item was ich hab ausgeben von der ritterschaft wegen:

4½ fl. von den engeln zu schneiden dem bildschnitzer zu Ornbaur [Ornbau, ein kleines fürstbischöflich eichstädtisches Städtchen an der Altmühl],

12½ fl. dem Philip maler von den engeln zu fassen und ubergulden,

6 ℔. dem Jorg schlosser bei dem obern dor vom wimperg zu machen und die engel zu henken;

dargegen hab ich empfangen von Jorgen von Zettwitz ritter etc. 12 fl., hat er mir geschickt bei seinem knaben, den Philipp maler davon zu bezalen,

item her Hardung marsalk hot uberentwurt 7 fl. von her Wilhelm von Rechperg wegen, von den hob ich ausgeben 6 fl. in zu begeen und ist 1 fl. uberbeliben, den hab ich geben an die engel.

16. und 17. Schönlein, Jud,[15]) Kartenmaler, und Kartenmalerin, Jüdin.

1486, 7. Juni (d, fol. 7a): Erste clag kartenmaler jud zum Pauls Grön um 8 ℔ gelihens gelts.

1486, 3. Oktober (d, fol. 11b): Item kartenmaler jüdin bekennt herr Lorentz Menger 1 fl. in acht tagen zu bezalen an alles verziehen.

Beide werden in den Jahren 1487—1489 noch wiederholt als Kläger und Beklagte genannt.

18. Thomas, Maler.[16])

1487, 31. Mai, 5. Juli, 23. August, 4. Oktober; 1489, 7. Juli: Erscheint als Kläger in einigen Schuldklagen.

1490, 2. März (d, fol. 96b): »Thoma maler« wird als Kerzenmeister der »Elenden Bruderschaft« zu Ansbach genannt.

1491 (d. fol. 121b): Frevel. 2 ℔ Kaspar Kienberger gegen Thoma maler.

1498, 10. Mai (d, fol. 236b): Erste clag maister Thoman maler zum Jacob Gewder, den man nennet Dopler zum Dornberg, umb 6 gulden versprochens und verfallens lergelts von seins son wegen.

1499—1501: Erscheint als Beklagter in einigen Schuldhändeln.

1503, 3. Oktober (d, fol. 347b): Item Johannes, des Thoman malers son, bekennt Johannes, des Hans von Lewtershausen sone, 7 fl.

1505, 10. Juli, 29. Oktober; 1506, 13. Januar (d, fol. 370bff.): Klage »Thoman malers« gegen Conrat Stumpff wegen Mißhandlung und Schmähworten, »die er im und seinem geschlecht zugemessen«.

[15]) Als Quelle für den Familiennamen und zugleich als Nachweis für die Tatsache, daß es sich hier wirklich um einen jüdischen Künstler handelt, sei noch ein weiterer Eintrag gegeben:

1487, 6. März (d, fol. 28): Bekentnuß. Item Schonlein Judin, des kartenmalers jüden hausfrau, hat Gitzsack Leberfresser, juden, mit recht fürgewendt, wie er sie zum dickern (= öftern) mal ein eebrecherin gehaißen und das hurnkind lig bei ir am fenster und darnach in der freien juden mann- und frauenschul hab er sie abermals wie vor gescholten und sie darzue dieberei beschuldigt, nemlich schmalz, leinwat und eins silbren löffels. das alles hat der Leberfresser, jud, vernaint und gesagt, er hab ir solcher zignuß noch wort nit zuegemessen. also ist uff ir beider rechtsatz zu recht erkannt: wen Leberfresser, jud, mit judischen aide beteurt, das er die judin nit gemaint und ir solche wort nit zu schmehe oder in übel zugemessen hab, so er den aide also volfürt, wer er der judin an den zusprüchen nichts schuldig. solichen aide hot der Leberfresser getan am mitwoch nach Valentini 87.

[16]) Möglicherweise identisch mit dem bei Hofmann, a. a. O. S. 79, genannten Hofmaler Thomas Butterer, welcher der Lehrer Hanns Hennebergers (malt 1522 die Porträts Markgraf Georgs und des Hochmeisters Albrecht von Preußen) gewesen wäre.

1507—1511. Erscheint als Beklagter in einer Reihe von Schuldklagen.

1517, 12. Mai (f, fol. 127a): Erste clag Thoman maler zum Großen Contzen geltschuld [halber].

1517, 8. September (f, fol. 132a): In der sach zwischen Jorg Armpauer, clager, Thoman maler und seiner schwester, antwortern, ist zu recht erkant, das die antworter dem clager umb disen zuspruch nichtz schuldig sein.

1517, 27. Oktober (f, fol. 135a): Andre clag Thoman maler zum Langen Contzen.

1517, 15. Dezember (f, fol. 143b): In gleicher Klagsache soll des Beklagten »weysung« gehört werden.

1518, 19. Januar (f, fol. 147a): In der Sach zwischen Thoman maler, clager, und Großen Contzen, antworter, nach verhorung des antworters kuntschaft ist zu recht erkant, diweil clager die pildnus des heiligen ritter sand Jorgen nit gemacht hat, laut des verdings, das er si noch mach, alsdann sol ime sein belonung davon volgen und die expenß sollen hiemit von beden tailen ufgehoben sein.

19. Thomas malerin.

1520, 11. Dezember (f, fol. 218b): Erscheint in einer Klagsache gegen die »Zimerhensin«.

1525, 7. November (g, fol. 33b); Endres Raming will weisen mit der Thoma malerin, das ime die Armpauerin mit handgebenden treuen zugesagt hat, ime fur iren son 18 ℔ dn. zu geben.

20. Ulrich, Schnitzer.

1455, 17. Januar (K. Kr.-Arch. Nürnberg, Urkunden des Oberamts Ansbach, Neue Nr. 56, S. XII 206/2): Bezolt Lewpolt verkauft an Junker Fritz Clem und Meister Vlrich, Schnitzer, 4 ℔ Ewiggeld:

Ich Beczolt Lewpolt, gesessen in Tierpach, und ich Margaretha, seine eliche hausfraue, bekennen offenlich mit dem brif gen allermeniglich fur uns und alle unser erben und nachkumen, das wir mit wolbedachtem mute und rechter wissen recht und redlich verkauft und zu kaufen geben haben, geben auch zu kaufen in craft ditz brifs dem erbern vesten junker Fritzen Clemen und meister Vlrichen snitzer zu Onolspach als treushendern und gescheftern Peter Weissen, etwann des irleuchten hochgebornen fürsten und herrn herrn Albrechts, markgrafen zu Brandenburg und burggrafen zu Nuremberg, unsers gnedigen herrn, kelner, seliger gedechtnus, 4 ℔ ewigs gelts, je 30 dn. für 1 ℔ lantzwerung, und ein

fasnachthun aus unsern wisen, eine die Rewtwiß und die ander die Geigwiß genant ... [Folgen Quittierung über empfangenen Kaufpreis, Festsetzungen über die Art der jährlichen Zahlung und Pfandsetzung.] geben an sant Anthonien tag etc. 1455. Siegler: Ludwig von Eyb, Hausvogt zu Ansbach, und Hans Schenck von Schenckenstein. Or. Pgt. Das Siegel des letzteren fehlt.

1468, 18. Dezember, siehe Endres maler.

1471, 6. März (b, fol. 117b): »Meister Vlrich schnitzer« als Kerzenmeister der »Elenden Bruderschaft« zu Ansbach genannt (ebenso 1475, 5. September).

1471, 19. August (b, fol. 136a): Item Fritz Werlein von Kleinhabersdorf bekennt maister Vlrich schnitzer 6 ℔ zu bezaln als gerichts recht ist.

1473, 6. September (b, fol. 188a): »Vlrich schnitzer« klagt namens der St. Sebastiansbruderschaft gegen Jörg Fischer auf 24 und 6 fl.

1476, 8. März (b, fol. 217a): Peter Strempfel bekennt der St. Sebastiansbruderschaft 24 fl. schuldig zu sein, die Vlrich schnitzer und Contz Nickel seinem Schwäher Jörg Fischer geliehen haben.

1476, 30. Mai (b, fol. 222a): Fritz Putner verkauft Michel Mennlein sein haus in der Neustadt (newe stat) zwischen »Vlrichen schnitzers« und Contz Weyspecks Häusern gelegen.

1482, 24. April (c, fol. 39b): »Vlrich Snitzer« wird als einer der »Vierer« der Elenden Bruderschaft zu Ansbach genannt.

1483, 20. August (c, fol. 58b): Item maister Vlrich schnitzer zu Onoltzpach hat bekennt, das er Cuntzen Knechtlein, meines gnedigen herrn harnischknecht, 189 gulden rh. gemainer landswerung schuldig sei. actum vor Hansen Arnolt, castner, und Jobsten Armpawer etc.

Item Hans Knechtlein hat bekant, das in Vlrich schnitzer der 189 fl. ausgericht und bezalt hab. act. vor burgermaister und rate an sontag post Margarethe ao. (14)84.

1487, 29. Mai, 1. und 23. Oktober (d, fol. 34a ff.): »Vlrich schnitzer« erscheint als Kläger in einer Schuldklage.

1491, 16. Mai (K. Kreisarchiv Nürnberg, Klagebücher des Kaiserl. Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg, Bd. 10, fol. 114b): Wird als verstorben erwähnt. Seine Enkelin Dorothea, Ehefrau des Malers Hans Arnolt in Nürnberg, klagt auf Herausgabe ihres mütterlichen Erbteils aus seinem Nachlaß:

Iudicium am montag nach dem suntag Exaudi zu Onoltzpach anno etc. 1491.

Dorothea malerin von Nûremberg [klagt] uf hab und gute, so Vlrich schnitzer zu Onoltzbach und wa er sunst ichts verlassen hat mit

willen und wissen Hannsen Arnolts, des molers,[17]) ires eelichen hauswirts, darumb und spricht, derselbig ir anherr (= Großvater) habe nach irer anfrauen tod sein hand verbrochen, seinen witwenstule verruckt und sich anderweit verheirat; und zu derselben Zeit, da er sich anderweit verheirat, habe er ein merkliche narunge gehabt, die er nach dits keiserlichen landgerichts rechten und herkummen mit irer muter, seiner leiplichen und eelichen tochter, und irem bruder zu teilen und ein grüntliche teilunge zu thun schuldig gewest were, das habe er nit gethan und ir muter sei vor ime, da si, clagerin, ein cleines kind gewest, mit tod abgangen, habe derselb ir anherr irer muter cleider, cleinot und gebende zu seinen handen genommen und die den andern seinen tochtern, iren stiefswestern, geben und ein silberin becher selber behalten; und getraut (= stellt den Antrag), ir soll daselb ir muterlich verlassen cleider, cleinot und gebend vor allen dingen von seiner verlassen habe bezalt und ausgericht werden und an irer muter stat ein grüntliche teilunge von der habe, die er in der zeit gehabt, zu irem teil, als vil ir geburet, mit ir gescheen oder uf das minst einen gleichen erbteil widerfarn lassen etc.

Nekrologium der St. Sebastiansbruderschaft, fol. 5a: Vlrich schnitzer et ux[or].

21. Weiglerin, Malerin.

1477, 18. März (b, fol. 352a): Item der Weiglerin, der malerin, erste clag zu der Hanns Pfeiferin umb unzucht.

1477, 22. April (fol. 353b): Item malerin Weiglein kursnerin dochter dritte clag zu Hannsen Pfeifferin umb unzucht.

22. Wild, Heinrich, Bildschnitzer (identisch mit Nr. 6?).

1490, 22. September (d, fol. 107a): Frevel. 2 ℔ Haintz Wilden, pildschnitzers, hausfrau gegen Nickel unter dem thor.

1500, 28. Januar (d, fol. 269a): Erste clag Fritz Albrechts, metzger, zum Haintz pildschnitzer umb geltschuld.

1502, 12. April (d, fol. 308b): Erste clag Fritz Albrecht, metzger, zum Hainrich Wilden, pildschnitzer, umb 26 ℔.

1502, 12. Juli (d, fol. 315a): Item Hainrich pildschnitzers hausfrau hat bekent anstat irs mans Fritzen Albrecht, metzger, 26 ℔, als gerichts recht ist.

23. Wüst, Peter, Maler.

1466, 1. Januar (a, fol. 77a): Fritz Wüst und Peter Wüst, sein Sohn, werden Bürgen für eine Geldschuld:

An mitwoch vor obersten im 65ten. Item Fritz Wühst und Peter Wühst, maler, sein sone, bede burger zu Onoltzpach, sein unverscheidenlich

[17]) Wird 1489 Bürger in Nürnberg. 1503 wird er als verstorben erwähnt.

zu einander pürg worden der ersamen und weisen burgermeister und rate und der gotzhauspfleger zu Onoltzpach fur Hansen Thumen, sneider, irn swager, als umb 40 gulden, die ime die gemelten burgermeister, rate und gotzhausmeister umb sein bete willen gelihen haben . . . [Folgen Abmachungen über die Verzinsung und Zurückzahlung des geliehenen Kapitals, ferner Verpfändung des Thumschen Hauses zur Sicherung der Bürgen.] das alles ist geschehen vor Fritzen Newensteter, die zeit burgermeister, Heinrich Müsler, Hansen Meyr und etlichen des rats.

1468, 17. Mai, siehe Endres maler.

1468, 25. Oktober (b, fol. 65a): Item meister Peter glaser hat bekennt dem Schawblein $4^1/_2$ ß.

1469, 12. März (b, fol. 74b): Hanns Meck verkauft »meyster Peter Wühst, maler« zu Ansbach eine Wiese und $^1/_2$ Morgen Ackers um 39 fl. actum vor Mertein Früauff und dem Heynlein, zweien gesworen des rats.

1469, 7. November, 1470, 16. Oktober und 1471, 28. Mai: Erscheint als Kläger und Beklagter in einigen Schuldhändeln.

1471, 6. September (b, fol. 136b): Der Glaser Fritz Wüst verkauft seinem Sohne Peter sein Haus:

Zu wissen, daß Fritz W., glaser, recht und redlichen fur sich und sein erben verkauf[t] und zu kaufen geben hat Peter Wusten, seinem sun, und allen seinen erben sein behausung, neben des Plankensteins haus gelegen, mit aller seiner zugehorung in allermaßen, als er das bisher inne gehabt und herbracht hat und kumpt zu rechtem kauf umb 150 reinisch gulden . . . [Folgen die Modalitäten der Bezahlung.] doch so ist nemlich in dem kauf abgeredt und betaidigt, daß Peter W. seinen vater Fritzen W. und sein mûter in beder lebtag aus, dieweil ir eins lebt, in dem untern gemach, das da mit einer stuben und 2 kamern und einer küchin begriffen ist, halten soll und den ausgang zu solichem irem gemach soll er im gestatten und soll auch Peter W. seinem vater obgenant verpurgen. act. vor Hansen Arnolt, undervogt und castner, Jos Armpauer, burgermeister, Heinricus Musler, Jorgen Schmid, Hansen Stiglitz, goldschmied, und verleikafft am freitag vor nativitatis Marie anno etc. 71. [Folgen noch Bürgen- und Pfandbestellungen vom 10. Mai und 11. Juli 1472 und Quittung Peter W. über von seinem Vater empfangenes Heiratsgut zu 40 fl.]

1472, 24. Mai, 18. August, 17. November: Erscheint als Beklagter in drei Schuldklagen.

1477, 12. November (b, fol. 248b): Verkauft den Kerzenmeistern der Elenden Bruderschaft zu Ansbach 1 fl. Ewiggeldes auf Wiederlösung:

Ich Peter Wust, maler, bekenn und thün kunt offenlich mit der schrift in dits statbuch fur mich und all mein erben, das ich mit

wolbedachtem müt, freiem willen, umb mein und meiner erben bessern frumen und nutz willen, recht und redlichen verkauft han und gib auch zu kaufen in kraft und macht dits statbuchs den ersamen Hannsen Stiglitz und Bartholmes Ötinger, beden goldschmiden, und Hannsen Butzen, allen dreien kerzenmeister der elenden brüderschaft in St. Johannskirchen zu Onoltzpach, und allen iren nachkommen in kerzenmeisters weise und in irem namen der genanten brüderschaft einen ewigen reinischen gulden jerlichs und ewiges zins aus und ab meiner behausung, zwischen Hannsen Becken dem jungen und dem Mittelpach gelegen, das ich von meinem vater erkauft han, solich behausung dann der genanten brüderschaft tur solichen ewigen gulden behaft sein soll . . . [Folgen noch Abmachungen über den Termin der Zinszahlung, Pfandsetzung und Wiederablösung.] dise bekenntnuß hab ich in dits statbuch gethan vor Hannsen Arnolt, vogt, Heinrich Sonner und Fritzen Faulfisch, nach laut seines inhalts damit zu besagen. bescheen an freitag nach Martini anno etc. 77.

1473, 15. Dezember und 1474, 24. Mai: Erscheint in zwei Schuldklagen gegen ihn.

1474, 9. August (b, fol. 315b): Item Peter Wusten erste clag zum Endres maler umb etlich stuck, die er im gelihen hat.

1475, 14. Februar (b, fol. 383a): Item der heiligen pfleger zum heiligen kreuz erste clag zum Peter glaser von gleser wegen.

1475—1477. Kommt als Kläger und Beklagter in Schuldsachen vor.

1483, 9. Juli (c, fol. 59a): Wird als Schiedsrichter in einer Streitsache bestellt:

An mitwoch nach Kiliani. Zu wissen, das ein betaidigung und vertrag durch Wilhelm Schreiner, burger des rats, und Petern maler, baid zu Onoltzpach, zwischen Bartelmessen, goltschmid, Öttinger genant, ains- und Heinrich Hamberg, seidenetter, anderstails gescheen ist als von solcher 7 fl. wegen, so Heinrich seidenetter obgemelt dem genanten Bartelmessen Ottinger schuldig ist . . . [Folgen Abmachungen über die Rückzahlung dieser 7 fl.] actum vor Erhart Schmid und Fritzen Bartell anno ut supra (= 1483).

1488, 29. April (d, fol. 60b): Erste clag maister Hanns von Putzpach zum Peter maler umb mißhandlung.

1488, 12. Juni (c, fol. 118b): Item maister Fridrich Wuest, glaser, hat bekennt fur sich und sein erben, das im maister Peter maler, sein sone, der 150 und 1 gülden kaufgelts umb sein behausung genzlich und gar ausgericht und bezalt hab, doch soll er und sein hausfrau ir gerechtigkeit unten im haus ir lebtag haben, wie sis bisher gehabt haben. actum am donerstag vor Viti anno etc. 88. vor Jobs Armpawer, Peßmann, Fritz Faulvisch, Niclas Grübner und Wilhelm Schreiner.

1489 (d, fol. 82a ff.): »Die Fritz Leichtlerin« klagt gegen »Peter maler«, ihren Bruder, um 21 ℔ »Hochzeitsgeld«.

1489, 20. November (d, fol. 91a): Item Peter maler hat bekennt Niclas Fincken, als anwalt Haintzen glasers von Nürnberg, 16 ℔ . . . . als gerichts recht ist. actum vor Fritz Bartell, alter burgermeister, und Contze Stumpffen in vigilia presentationis marie 89.

1490, 30. Juli (d, fol. 106a): Item maister Peter maler, burger zu Onoltzpach, hat bekennt fur sich und sein erben Seboltten glaser, burgern zu Nurnberg, und allen seinen erben 9 fl. rh. zu bezalen uf zil und frist, als hernach volgt . . . [Folgen die weiteren Abmachungen.] actum freitag nach Jacobi anno etc. 90.

1494, 4. März (d, fol. 173b): Andre clag maister Peter maler, zum Jorg Sawrhamer umb 1 gulden.

1498, 1. Mai (d, fol. 234b): »Maister Peter maler« bekennt der Jorg Peckin 2 fl. 5 ℔ 12 dn. schuldig zu sein.

1498, 8. Mai, siehe Endres maler.

1499, 22. Oktober (d, fol. 259b): Item maister Peter maler beken[t] Conrat Mecken 1 fl. fur Pernhart, sein geselen, und $1^1/_2$ gulden 4 ℔ uf ein rechnung.

1500, 28. Januar (d, fol. 268a): Wird von Herman Seideneter und Herm. Schnat als Testamentsvollstreckern Hans' von Putzpach auf 14 fl. beklagt.

1501, 5. Oktober (d, fol. 292a): Klagt gegen Hans Putz wegen Mißhandlung.

1503, 10. Januar (d, fol. 353a): Erste clag maister Peter maler zum Bernhart Zener um 3 ℔ 25 dn. lidlon.

1506, 26. August (d, fol. 385a): Peter maler klagt gegen den Somerhansen wegen Mißhandlung.

1506, 6. Oktober, siehe Melchior maler.

1507, 12. November (e, fol. 102a): In der sach zwischen Melchior Rainberger, als clager, und Peter maler, als antworter, ist nach clag und antwort und baider tail fürbringen zu recht erkant, das man des Mainharts Rainbergers zwen zeugen verhörn wöll und soll ferner gescheen, was recht ist. ist eröffnet.

Peter malerin.

1513, 25. Oktober (f, fol. 13a): In der sach zwischen Peter malerin, clegerin, und Michel Plessing, antworter, ist zu recht erkant, daß der antworter sollichs bußen soll dem richter mit 2 ℔ uud dem cleger mit 2 ℔. (Ein gleiches Urteil ergeht gegen des Beklagten Sohn.)

Ein Nachtrag zu den Vischerschen Grabplatten in Krakau.

Leider zu spät für den Aufsatz des vorigen Heftes bekomme ich die Abbildung eines Grabmals für einen Emeramus Salomon, capitaneus et zupparius, Starost und Salzgrafen, zu Gesicht, das in die Reihe dieser Vischerschen Grabmäler gehört und bisher übersehen zu sein scheint. Es befindet sich gleichfalls in der Marienkirche in Krakau. Die Platte selbst ist in drei, jede der vier umrahmenden Seitenleisten in zwei Stücken gegossen. Auf quadriertem Fußboden steht der Starost in Rüstung nach halbrechts, das linke Bein leicht halblinks gesetzt, den Kopf mit dem leichten Barett nach der Seite des Standbeins gerichtet, die Hände betend, doch nicht starr, unfrei zusammengelegt. Neben dem rechten Fuß steht der Helm; vor dem rechten Fuß das Wappen Łabędz. Links und rechts beginnt, etwas nach der Tiefe zu gerückt — auf dem zweiten Quadrat —, gotische Architektur mit zwei dünnen Pfeilern mit je zwei Heiligen auf Konsolen. Verbunden werden die Pfeiler durch eine horizontal angebrachte Stange, von der ein Brokatteppich herunterhängt. Oben bildet reiche spätgotische Architektur mit Eselsrücken in der Mitte und starkem gotischen Astwerk den Abschluß. Im Hintergrunde rechts und links je ein kleines rundbogiges Fenster. Ein mit Blattornament versehener, etwas gedrückter Halbkreis erhebt sich bis zum oberen Abschluß. In den äußersten Schleifen des gotischen Architekturwerkes sitzt links und rechts je ein geflügelter Putto mit je zwei Schlangen (?) beschäftigt (also ein Herkulesmotiv?).

Die Inschrift (gotische Minuskel) läuft an den vier Seiten herum; in jeder Ecke ist eine größere Rosette angebracht; den Abschluß des Ganzen endlich bildet das Blattornament, das so oft bei Vischer wiederkehrt und schon an dem Halbkreisbogen dieser Platte begegnete. In den vier Ecken auch hier wieder eine kleine, zierliche Rosette.

Emeramus Salomon ist laut der Inschrift 1504 gestorben, und bald danach, etwa um 1505—06, mag die Platte entstanden sein. Das starke gotische Astwerk ist sonst nur noch bei dem Lubranski († 1499) in Posen und dem Paniewski († 1488), gleichfalls in Posen, so stark betont, wenn

es bei Lubranski auch einfacher und perspektivisch nicht so ausgebeutet ist. Die nackten Figuren in den Ecken dort bilden ein gewisses Analogon zu den Putten hier. Auch die bandumwundenen Säulen dort gehen nicht bis zum vorderen Rand der Platte; offensichtlich so tief hineingerückt, wie bei dem Emeram Salomon, sind sie sonst nur noch bei dem Paniewski. Die perspektivischen Unzuträglichkeiten, die damit verbunden sind, liegen auf der Hand: Der Dargestellte steht mit den Füßen vor der Architektur, mit dem Kopf darunter. Das Blattornament ist dasselbe wie bei den genannten Platten; nur daß sie es zu beiden Seiten der Inschrift haben. Eine nähere Beziehung zwischen Em. Salomon und Paniewski ist, daß bei letzterem wenigstens in drei Ecken der Umschrift und in den vier Ecken des Blattornaments der inneren Seite Rosetten angebracht sind.

Jedenfalls ist die Platte des Em. Salomon später als die des Paniewski und des unbekannten Salomon in Krakau. Die Hände sind zwar noch betend zusammengelegt, die ganze Stellung entspricht indessen schon mehr der des Kmita († 1505). Stand- und Spielbein sind zwar nicht so energisch betont wie dort, dagegen ist der Kopf entschieden nach der Seite des Standbeines gerichtet, so daß hier eine Analogie zum hl. Georg von Dürers Paumgärtner-Altar vorhanden ist. Die Ausführungen des vorigen Aufsatzes über das Vorkommen dieser Kopfwendung bei Vischer sind demnach zu berichtigen.

In dem ornamentierten Rundbogen, der zur gotischen Architektur nicht gehört, haben wir vielleicht den ersten Ansatz zu den ornamentierten Dreipaßbogen in Krakau zu sehen. Motive der italienischen Renaissance sind nicht vorhanden. Die geflügelten Putten oder vielmehr Engel tragen deutschen Charakter.

Über die Urheberschaft Vischers ernstlich zu reden, ist nach allem Gesagten kaum nötig. Bewunderungswürdig ist der Reichtum Vischerscher Gestaltungskraft und die Konsequenz, mit der die Motive beibehalten, aber weitergebildet und variiert werden. Die Platte des Em. Salomon ist dafür ein neues Beispiel. Die Überzeugung, daß die Platte des Peter Salomon nicht etwa ein Jahr später entstanden ist, kann dadurch nur befestigt werden.

K. Simon.

Literaturbericht.

Malerei.

Italienische Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Jahresübersicht 1904. (Fortsetzung.)

c. Die umbrische und römische Malerei des 15. Jahrhunderts.

G. Gronau (Kunstchronik XV. 91) zitiert nach dem Giornale d'Italia vom 7. Nov. 1903, daß in S. Agostino in Gubbio unter der Tünche ein Fresko des Jüngsten Gerichts zum Vorschein kam, das von einem Schüler des Ottaviano Nelli herrührt.

B. Berenson, Scoperte e primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1904. 10. Hinweis auf ein bezeichnetes Werk des Gentile da Fabriano, das Brustbild eines Jünglings in der Sammlung W. A. Leatham, Miserden Park, Cirencester.

Arduino Colasanti, Un polittico di Giovanni Boccati a Belforte del Chienti, L'Arte 1904. Zusammenstellung der bekannten, von 1445—1468 reichenden Daten über Giovanni Boccati, Besprechung von dessen künstlerischer Entwicklung und Publikation des großen Poliptychons in Belforte, das 1468 auf Bestellung eines Taliano di Lippo gemalt wurde.

Bettona, prov. di Perugia, nuovo museo. Notiz in der Rassegna d'Arte 1904, 11, mit Anführung der Hauptwerke dieses neugegründeten kleinen Museums, eines Freskos von B. Caporali (oder Fiorenzo di Lorenzo), eines bezeichneten Bildes von Perugino und eines Engels von Benozzo Gozzoli, der das Wappen der Rovere hält.

Carlo Gamba, Corrieri artistici, Rassegna d'Arte 1904, 7, berichtet über die Neuerwerbungen der Uffizien, die Madonna mit Engeln von Bartolommeo Caporali und den Crucifixus mit Heiligen, der als gemeinsame Arbeit von Perugino und Signorelli gilt.

Antonio Muñoz, Restauro di due quadri di Melozzo da Forli nella chiesa di S. Marco a Roma, L'Arte 1904. Schmarsow hat zuerst zwei Temperabilder auf Leinwand, darstellend Markus, den Evangelisten, und den Papst Markus, dem Melozzo zugeschrieben. Dem

stimmt M. bei, glaubt aber der Ansicht Schmarsows, diese Bilder seien von Holz auf Leinwand übertragen worden, widersprechen zu müssen. Vielmehr seien beide Vorder- und Rückseite einer Fahne gewesen, die schon 1534 erwähnt wird. Da die Fahnen aber immer eingeschlossen waren und nur bei Prozessionen verwendet wurden, wären diese Werke Melozzos in früherer Zeit nicht bemerkt worden.

E. Calzini, Per Melozzo da Forli, Rivista d'Arte 1904. Nach Zusammenstellung einiger Daten über Melozzo führt C. aus, daß der Verkündigungsaltar, der für die Cappella Bezzi in S. Trinità in Forli gemalt wurde und jetzt in der Pinakothek daselbst sich befindet, ein Werk Melozzos aus der Zeit seiner Rückkehr in die Vaterstadt um 1484 sei. (Schmarsow hielt ihn für ein Spätwerk.) C. wendet sich gegen die Zuschreibung dieses Bildes an Marco Palmezzano, gibt aber die Möglichkeit von dessen Anteilnahme an der Ausführung zu.

Ad. Venturi, Un quadro di Melozzo da Forli nella Galleria nazionale al Palazzo Corsini, L'Arte 1904. Weder die Zuteilung der freien Künste (in Berlin und London), noch der Verkündigung in Forli hält V. für stichhaltig. Erstere seien vielmehr wie die Philosophen des Palazzo Barberini und des Louvre von Justus van Gent, letztere ein Werk der Schüler. Um so wichtiger sei ein Werk, das aus Neapel für 5000 Lire angekauft worden sei. Dieses, ein hl. Sebastian mit Stifterporträts, findet sich noch 1825 in der Kirche S. Maria della Pace in Rom erwähnt und wurde damals nach Neapel verkauft. Der Tradition nach sei es von »Francesco Melozzo« gemalt und 1472 von Piero Riario gestiftet worden. Der Künstler sei aber niemand anders als Melozzo da Forli.

Eine kurze Notiz über den Ankauf des Bildes bringt auch die Rassegna d'Arte 1904. 8.

Girolamo Mancini, Allogazione al Signorelli d'alcuni dipinti in Lucignano, Rivista d'Arte, 1904. In Abschrift hat sich ein Dokument von 1482 erhalten, aus dem wir erfahren, daß Signorelli den Auftrag auf ein großes Altarwerk für Lucignano erhielt, das jetzt verschollen ist.

C. von Fabriczy, Besprechung von Girolamo Mancini, La vita di Luca Signorelli, Repertorium für Kunstwissenschaft 1904, mannigfache wichtige Zusätze.

Henriette Mendelsohn, Unerkannte Darstellungen der Immacolata in deutschen Galerien, Repertorium für Kunstw. 1904, gibt die richtige Deutung für ein Gemälde des Luca Signorelli im Dom von Cortona. Es ist die erste stehende Immacolata, die dann im 17. Jahrhundert so überaus häufig wird.

Paul Leprieur, La Collection Albert Bossy, Les Arts 1904, gibt die Abbildung eines Bildes des Wunders der Madonna mit dem Schnee von der Hand eines Umbrers in der Art des Niccolo da Foligno.

P. Piccirilli, Furto d'oggetti d'Arte a Scurcola e Paterno (Marsica), L'Arte 1904. Die Flügelbildchen einer Nische, in der eine Madonnenstatue stand, sind 1894 gestohlen worden. Ein kleines Bruchstück fand sich wieder bei einem römischen Antiquar. P. gibt die Abbildungen und Beschreibung der kleinen Bilder, die von einem Schüler des Fiorenzo und Signorelli, dem Saturnino Gatta di San Vittorino (Abbruzzese), stammen, um deren Wiederauffindung möglich zu machen.

Adolf Gottschewski, Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Katharina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom, Straßburg, Heitz, 1904. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXII.) G. macht auf die bisher unbeachteten Fresken aufmerksam, die sich im Sterbezimmer der hl. Katharina befinden, und erkennt in ihnen den Stil des Antoniazzo Romano. Eine Analyse von dessen Eigentümlichkeiten läßt ihn dazu gelangen, die gleiche Hand wie in dem bezeichneten Bilde der Galleria Nazionale in Rom in dem bisher Fiorenzo zugeschriebenen Kreuzigungsbilde in S. Giovanni in Laterano zu erkennen. Auch das Verkündigungsbild der Kapelle des Kardinals Torrecremata in S. Maria sopra Minerva und das 1483 datierte Fresko in S. Vito e Modesto läßt G. nach dem Vorgange anderer Forscher dem Antoniazzo. Eine sorgfältige Zusammenstellung der bekannten Urkunden über den vielbeschäftigten Meister, dessen Genossen unter anderen Domenico Ghirlandajo, Melozzo da Forli und Pietro Perugino waren, führt G. sowohl zur Beurteilung der äußeren Einflüsse, die der Künstler Antoniazzo erfuhr, als zur Erkenntnis der wirtschaftlichen Stellung des Meisters in seiner Vaterstadt Rom, wo persönliche Verbindungen und Erfahrungen ihm ein gewisses Übergewicht über die von auswärts zugereisten Künstler sicherten. Feinsinnig weiß G. die trotz äußerer Einflüsse doch kenntliche römische Eigenart Antoniazzos zu charakterisieren und stellt an den Schluß Verzeichnisse der dem Antoniazzo zugeschriebenen Arbeiten und der über den Künstler vorhandenen Literatur.

Attilio Rossi, Opere d'Arte a Tivoli, L'Arte 1904. Besprechung des Freskenschmuckes der kleinen Kirche S. Giovanni Evangelista neben dem Ospedale in Tivoli. Es sind ein großes Fresko der Himmelfahrt Mariae, ferner Szenen der Geburt des Täufers, der Namengebung des kleinen Johannes, 12 Sibyllen, die Evangelisten und Kirchenväter, 8 Heilige und der Salvator mundi. R. vergleicht diese Fresken denen in S. Croce in Gerusalemme in Rom und solchen in S. Pietro in Montorio.

Sie alle zeigen Beziehung zu Antoniazzo Romano, zu Fiorenzo, Melozzo und Pinturicchio.

d) Die Malerei des 15. Jahrhunderts in Neapel und Sizilien.

Giuseppe Ceci, Nuovi documenti su Giuliano da Maiano ed altri artisti, Archivio storico per le provincie Napoletane 1904. XXIX, bringt die Notiz, daß am 11. Juli 1488 ein Maestro Calvaro Farben zur Arbeit im Kastell von Capua erhielt; zu der gleichen Zeit arbeiteten auch Grandillo Veticano und Gabriele und Geronimo Veticano für die Arragonesen. Nur Grandillo war bisher durch seine Abschätzung der Malereien des Riccardo Quartararo in Castelnuovo bekannt.

Agostino d'Amico, Antonello d'Antonio, le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio, Messina 1904, enthält die Zusammenstellung der bei Gioacchimo di Marzo, Conte Cailler und anderen verarbeiteten Resultate der Forschung und bringt die Zuschreibung zahlloser Werke an Antonello, auch derjenigen, die von der modernen Kritik mit Bestimmtheit dem Neffen Antonello de Saliba zugewiesen werden.

Enrico Brunelli, Antonello de Saliba, L'Arte 1904. Antonellos, des Sohnes eines Giovanni de Saliba, Wirksamkeit fällt in die Jahre 1497—1535. Schon das früheste bezeichnete Werk, die Madonna von 1497 im Museum von Catania, setzt das Studium der Werke des Oheims, Antonello d'Antonio, vielleicht sogar der Venezianer direkt, voraus. Eine neue Phase der Malerei in Sizilien und Calabrien wird durch des Cesare da Sesto und Polidoro da Caravaggio Tätigkeit herbeigeführt. Solchen Einflüssen folgt Antonello in seinen späteren Werken, ohne aber seine Eigenart zu verleugnen. Datiert sind die Madonna von 1508 im Museum von Catanzaro, die Madonna von 1509 in der Franziskanerkirche von Vizzini, das große Altarwerk von 1503 in S. Agostino zu Taormina, ein Altar von 1520 in Castelbuono, der Altar von 1530 in der Hauptkirche von Monforte, endlich der hl. Peter und Paul von 1531 in S. Maria della Catena in Milazzo. Diesen für Antonello de Saliba beglaubigten Werken reiht B. noch folgende an, die er dem Meister zuschreiben möchte: in S. Lucia in Messina eine Madonna mit Stifter von 1516, von der Tradition einem Maso, welcher vielleicht der Name des Stifters ist, zugeschrieben; im Dom von Messina ein hl. Sebastian, Wiederholung des Originals von Antonello d. Ält. in der Dresdener Galerie; im Oratorio der Madonna della Pace zu Messina eine Madonna del Rosario mit vielen Porträts datiert 1489, in der wir demnach das früheste Werk Antonellos vor uns hätten; im Museum von Palermo die Disputation des hl. Thomas; ebenda in S. Maria del

Cancelliere das Triptychon der Anbetung der Könige, das man bisher dem Vincenzo da Pavia oder der flämischen Schule zugeschrieben hat. Beide letztgenannten Bilder müßten schon um 1490 gemalt sein. Für Werke de Salibas hält B. endlich noch folgende mit »Antonellus Messanensis P.« bezeichneten Bilder: die Madonna in Berlin, den hl. Sebastian in Berlin, die thronende Madonna in Spoleto, die lesende Madonna in Venedig, die Pietà in der kaiserlichen Galerie in Wien (nicht Akademie, wie B. angibt).

Daß einige der letzteren Bilder von Pietro da Messina ausgeführt und mit der Aufschrift »Antonellus« in täuschender Absicht versehen worden seien, wie Morelli behauptet hatte, weist B. auf das entschiedenste zurück. Als Arbeiten des von Morelli überschätzten Pietro sind beglaubigt ein Christus an der Säule in Budapest und Madonnen in der Sammlung Arconati in Abbiategrasso und im Oratorio von S. Maria Formosa in Venedig. Danach möchte eine Madonna im Museum von Padua ihm zuzuschreiben sein. Vielleicht hat er auch teil an den Repliken des Sebastian im Städelschen Institut, in Bergamo, bei Crespi und in der Sammlung Hertz in Rom.

Enrico Mauceri, Su alcuni pittori viventi in Siracusa nel Rinascimento, L' Arte 1904. Von Marcus de Constancio, der noch 1500 in einem Dokument erscheint, besitzen wir ein einziges bezeichnetes und 1468 datiertes Werk in der Canonica des Domes von Syrakus, den hl. Hieronymus mit Seitenbildern aus dem Leben des Heiligen. Aus dem venezianischen Gebiete stammen Alessandro Padovano und Giovan Maria Trevisano, die gemeinsam eine Madonna mit der Santa casa di Loreto im Museum von Syrakus malten (dat. 1507). Von Alessandro ist dokumentarisch beglaubigt ein hl. Augustin von 1506 ebenda. Der Künstler wird bis 1529 genannt. Giovanni Maria verschwindet schon 1513. Ihm sind die Kreuzigung und die Verkündigung im Dom von Syrakus und ein Kruzifix ebenda zuzuschreiben. In Dokumenten werden noch einige Maler genannt, von denen keine Werke bekannt sind: Lodovico pittor Padovano (vielleicht der Vater des Alessandro) 1481, Francesco Rayana und Gaspare Pirricono 1523.

e) Die Malerei in der Romagna, in Ferrara und Bologna.

Gino Fogolari, Un manoscritto perduto della biblioteca di Torino, L' Arte 1904. In Turin verbrannte ein sehr interessanter ferraresischer Kodex des 15. Jahrhunderts, Vitae diversorum principum et tyrannorum mit Miniaturen von der Hand eines Künstlers in der Art Pisanellos. Dieses war sicher vor dem Jahre 1457 entstanden, da

der 1457 verstorbene Bischof Graf Bartolommeo Visconti von Novara sich schon eine Kopie danach hatte anfertigen lassen mit künstlerisch weniger bedeutenden Miniaturen, die heute im Vatikan aufbewahrt wird (cod. lat. 1903).

Corrado Ricci, La pala portuense d'Ercole Roberti, Rassegna d'Arte 1904. 1. R. teilt das Dokument mit, dem zufolge Ercole Roberti das Altarwerk der Brera für die Kirche S. Maria in Porto bei Ravenna 1480 gemalt und 1481 bezahlt erhalten hat. Auf diesem ist auch nicht, wie man gewöhnlich angibt, der hl. Bernardo, sondern S. Pietro Peccatore dargestellt, derselbe, der auf einem Fresko des 14. Jahrhunderts in S. Maria in Porto fuori erscheint.

Osvald Sirén, Italian pictures in Sweden The Burlington Magazine 1904, V, gibt die Abbildung eines Bildes Christi am Ölberg von Francesco Bianchi Ferrari im Besitze von Dr. Sirén.

Les Trésors d'Art en Russie, 1904, année IV. Auf Tafel 25 wird ein schönes Halbfigurenbild der Madonna zwischen dem hl. Dominikus und der hl. Barbara von Francesco Francia aus der Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg reproduziert.

Ravenna, mostra d'arte sacra, Notiz in der Rassegna d'Arte 1904, 6, und Corrado Ricci, La mostra d'arte sacra Ravenna, Emporium 1904. Kurzer Hinweis auf die interessantesten der ausgestellten Bilder, die Madonna von 1433 von Johannes de Riolo, noch ganz giottesk gehalten, Werke der beiden Cotignola, des Niccolo Rondinelli und des Luca Longhi.

Corrado Ricci, d'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola, Rassegna d'Arte 1904, 4. Drei Künstler werden häufig miteinander verwechselt. Bernardino Zaganelli, Francesco Zaganelli und Girolamo Marchesi. Charakteristische Arbeiten sind der kreuztragende Christus im Louvre (Nr. 1641) von Francesco Z., die Madonna, eine Nonne segnend, in der ehem. Sammlung Somzée von Bernardino Z., die Madonna mit Heiligen und Engeln in Chantilly (Nr. 50) von Girolamo Marchesi (nicht Luca Longhi). Beide Zaganelli sind zwischen 1460 und 1470 geboren und arbeiteten fast immer zusammen. Bernardino starb zwischen 1510 und 1512, sein letztes Werk datiert von 1509, alle späteren hat Francesco allein gemalt; dieser übersiedelte wahrscheinlich gegen 1513 nach Ravenna, wo er 1531 starb. Girolamo Marchesi ist 1471 in Cotignola geboren und starb in Rom 1541. Für Bernardino müssen wir den Ausgangspunkt von dem bezeichneten hl. Sebastian in London nehmen. Danach gehört ihm allein die Beweinung Christi in Amsterdam und ein Gethsemane in Ravenna. Gemeinsame Werke beider sind Madonnenaltäre von 1499 und 1504 in der Brera. Von Francesco allein besitzen wir zahlreiche

Bilder, so zum Beispiel die Geburt Christi in Ravenna und spätere Arbeiten von 1514, 1518, 1519.

Arduino Colasanti, Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento, Emporium, 1904. C. gibt die richtige Deutung für einen Freskenzyklus von der Hand eines modenesischen Künstlers des 15. Jahrh. im Castello di Roccabianca. Es sind Szenen aus der Novelle der Griselda. Die gleiche Novelle findet sich auf Cassonebildern in Modena und im Museo Correr, sowie auf Pesellinos Cassonetafeln der Sammlung Morelli in Bergamo dargestellt, den Heroismus der Porzia schildert ein venezianisches Bild des Museums Czartoryski in Krakau, die Novelle des Nastazio degli Onesti Bilder des Palazzo Torrigiani in Florenz und der Sammlung Thompson in Paris.

Gustavo Frizzoni, La pinacoteca Strossmayer nell' accademia di scienze ed arti in Agram, L' Arte 1904. F. macht auf eine bezeichnete Halbfigur Christi an der Säule von Filippo Mazzola aufmerksam, die zweifellos mit ähnlichen lombardischen Werken, so dem Bilde Bramantes in Chiaravalle in Beziehung steht.

f) Die Schulen von Padua, Vicenza und Verona.

W. Bode, Mantegna und sein neuester Biograph, Kunstchronik N. F. XV. Einer sehr anerkennenden Besprechung von Kristellers »Mantegna« fügt B. die Notiz und Abbildung eines neuentdeckten Werkes Mantegnas, der hl. Familie mit Magdalena in Halbfiguren, die kürzlich für die Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg erworben wurde, hinzu.

G. Agnelli, Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi, anno XXIII, 1904, berichtet, daß dem Museum von Lodi ein dem Mantegna zugeschriebenes Fresko geschenkt wurde.

W. Bode gibt im »Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen« XXV, pag. LXXIV, die Notiz, daß zwei Bilder, fahrendes Volk mit Musikinstrumenten und Tieren darstellend, von Bernardino Parentino ins Kaiser Friedrich-Museum gelangten.

Art. Jahn Rusconi, Les collections particulières d' Italie, Rome, La collection Doria-Pamfili, La revue de l'art 1904, XVI, 2, publiziert ein in den Privatgemächern des Fürsten Doria Pamfili befindliches Bild des Bernardino Parentino, das den hl. Antonius Almosen spendend darstellt.

W. Bode gibt im »Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen« XXV, pag. XXII, die Notiz, daß ein Altarwerk von Bartolommeo Montagna, darstellend Christus und Magdalena (noli me tangere)

mit den hl. Johannes Baptista und Hieronymus aus der Ashburnham-Sammlung in das Kaiser Friedrich-Museum gelangte.

Arduino Colasanti, Gli artisti nella poesia del Rinascimento. Repertorium für Kunstwissenschaft 1904.

The Burlington Magazine 1904, January, bringt die Abbildung der Federzeichnung einer Ziege von Vittore Pisanello in der Sammlung des Duke of Devonshire in Chatsworth.

G. F. Hill, Pisanellos Porträt of a Princess, Burlington Magazine 1904. V. Besprechung des bekannten Pisanellobildnisses im Louvre. H. stellt die Hypothese auf, es sei auf demselben Ginevra d'Este dargestellt, die 1419 geboren ist, 1434 als Gemahlin des Sigismondo Malatesta nach Rimini kam, 1437 einen Sohn gebar und 1440 starb. Das Bildnis wäre dann zwischen 1433 und 1437 gemalt.

Gustavo Frizzoni, Alcuni appunti critici intorno alla galleria di Verona, Rassegna d'Arte 1904. 3. Kritische Betrachtungen über die Benennung einzelner Bilder anläßlich der Neuordnung der Galerie von Verona: das als Pisanello ausgestellte Madonnenbild sei vielmehr von Stefano da Zevio; die hl. Familie sei nur von einem Nachahmer Mantegnas und außerdem stark übermalt; der kl. Tobias mit dem Erzengel nicht von Moretto, sondern von Torbido; eine säugende Madonna nicht von Zenale, sondern vielleicht ein Frühwerk des Girolamo dai Libri; eine hl. Familie nicht von Parmigianino, sondern von Bernardino India; »Moses führt die Hebräer ins gelobte Land« nicht von Zoppo, sondern vielleicht von Francesco Benaglio; eine Anbetung des Kindes nur Kopie nach Perugino; eine Anbetung der Magier nicht von Raffael, sondern Kopie nach einem Fresko Peruginos von 1503 in Città della Pieve; eine Madonna mit der hl. Anna nicht von Raffael, sondern von Albertino Piazza da Lodi; eine Herodias mit dem Haupte Johannis nicht von Giorgione, sondern von Calisto Piazza da Lodi; die hl. Martha und Magdalena (Halbfiguren) nicht von Marco d'Oggionno, sondern von Pseudo-Boccaccino; die Grablegung Christi nicht von Cesare da Sesto, sondern von Francesco Zaganelli da Cotignola.

B. Berenson, Scoperte e primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1904. 10. Notiz, daß in der Sammlung W. A. Leatham, Miserden Park, Cirencester, sich eine Heiligenfigur befinde, die, ein Werk des Cavazzola, in dem Bilde des Museo Poldi ihr Pendant finde.

g) Die Schulen der Lombardei, Piemonts und Liguriens.

F. Monetti, Carte da Tarocchi italiane, Emporium 1904. Der Aufsatz knüpft an einen im Burlington Magazine 1904 erschienenen Artikel an den er ergänzt. Es werden drei Tarockspiele der ersten

Hälfte des 15. Jahrhunderts besprochen. Das erste befindet sich bei Duca Visconti in Mailand, das zweite bei Sig. Brambilla ebenda, das dritte bei Conte Alessandro Colleoni in Bergamo und ein Teil davon als Legat der Familie Baglioni in der Accademia Carrara (26 Stück). Dieses dritte Spiel ist von Antonio Cicognara da Ferrara für den Kardinal Sforza gezeichnet worden; M. vermutet, daß die Karten des Sig. Brambilla zu demselben Spiel gehören und daher zusammen noch 75 Karten nachzuweisen seien; es fehlen nur eine oder drei, je nachdem man das vollständige Spiel mit 76 oder 78 Karten annimmt. Wichtig erscheinen die Karten ihrer künstlerischen Ausführung und der darauf gegebenen Trachten wegen.

Salomon Reinach, Rogier de Tournai et Zanetto Bugatto, La Chronique des arts 1904, pag. 226. R. weist aufs neue auf die von Malaguzzi Valeri (pittori lombardi del Quattrocento) publizierten Briefe hin. Der eine vom 26. Dez. 1460 ist ein Empfehlungsschreiben des Herzogs von Mailand an den Herzog von Burgund, damit dieser dem Zanetto das Studium bei Meister Wilhelm (man glaubt, dies wäre ein Schreibfehler statt Rogier?) ermögliche. Das zweite Schreiben ist ein Dankbrief der Herzogin Bona an Rogier de Tournai peintre à Bruxelles vom 7. Mai 1463 für die Unterweisung des nach Mailand zurückgekehrten Zanetto. Rogier selbst war 1449—51 in Italien, und ihm schreibt man die Kreuzigung mit den Porträts des Francesco Sforza, der Bianca Maria Visconti und ihres Sohnes Galeazzo Maria, ehemals in der Sammlung Zambeccari in Bologna, jetzt im Museum von Brüssel, zu.

Paul Durrieu, Achat par le roi de France Louis XI. d'un tableau du peintre milanais Zanetto Bugatto, Chronique des arts 1904, pag. 231. D. teilt ein sehr interessantes Dokument mit, aus welchem hervorgeht, daß Zanetto Bugatto anläßlich einer Gesandtschaft, die der Vermählung Galeazzo Marias mit Bona, der Schwester der Königin von Frankreich, vorausging, 1468 an den Hof Ludwigs XI. kam und dieser ihm 41 Frcs. 15 Sous bezahlen ließ für ein Bild, auf dem der verstorbene Herzog von Mailand (Francesco) und sein Sohn Galeazzo Maria dargestellt waren. Im Dokument heißt der Künstler Me. Jehannet de Milan. D. stellt die Hypothese auf, daß die Kreuzigung mit den Sforzaporträts in Brüssel ein Werk des Zanetto sein könnte, da sie ja auf Rogier selbst nicht bezogen werden könne. Von derselben Hand, also etwa Zanetto, glaubt D., sei ein Bild in Chantilly gemalt, das fälschlich Memlings Namen trage.

L. Dimier, Encore Zanetto Bugatto, Chronique des arts 1904, weist darauf hin, daß wir aus den Briefen, die schon von M. Caffi und Gir. Calvi publiziert worden sind, Kunde von zwei weiteren, ebenfalls verschollenen Arbeiten Zanettos erhalten, nämlich Porträts der Herzogin

Bona von Savoyen und der Schwester Galeazzo Marias, Tochter Francescos, der Ippolita Sforza.

Dott. Giuseppe Boni, S. Bernardino da Siena a Pavia, Pavia 1904. Eine volkstümliche Erzählung der vita des hl. Bernardin von Siena und seines Besuchs in Pavia mit der Notiz, daß 1462 zur Erinnerung daran Vincenzo Foppa den Auftrag erhielt, den Heiligen al fresco in der Carmine in Pavia zu malen. Die Figur ist wahrscheinlich unter der Tünche noch vorhanden.

D. Sant' Ambrogio, Una pala d'altare Tortonese in Pavia, Bollettino della società per gli studi di storia patria nel Tortonese 1904.

F. Malaguzzi Valeri, La collezione Sipriota Brera, Rassegna d'arte 1904. 1. Den größten Teil dieser immerhin interessanten Sammlung bilden lombardische Bilder des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts von zweitem Rang und nicht ganz tadelloser Erhaltung. Das Glanzstück ist wohl der Malteserritter von Bernardo Strozzi. Von den übrigen Bildern bespricht M. V.: das Brustbild des Eccehomo von Bergognone, eine Stigmatisation des hl. Franz in dessen Manier, den Leichnam Christi in der Art Bramantinos, zwei Flügelbilder mit Heiligen und Stiftern von Defendente Ferrari, den Kopf eines Greises in der Art des Luini, zwei Heilige in Halbfigur in der Art des Marco d' Oggionno, eine Taufe Christi vermutlich von Cesare Magnis, ein bezeichnetes Triptychon von Niccolo da Cremona (datiert 1520), einem Künstler, der 1518 in Bologna für die Nonnen von S. Maria Maddalena gearbeitet hat; eine Geburt Christi in der Art des Romanino, ein hübsches Madonnenbild von Luca Longhi.

Herbert Cook, Some Notes on the early Milanese painters Butinone and Zenale, Burlington Magazine 1904.

Butinone scheint vor 1436 geboren zu sein und hat bis 1507 nachweisbar gearbeitet. Die Jahreszahl des Breratriptychons liest C. wie ich 1454, nicht 1484. Auch bezüglich der Zuschreibung der Pietà in Berlin stimmt C. mir bei (vgl. Repertorium 1902). C. möchte dem Butinone noch eine Madonna mit Engeln bei Sir Herbert Jekyll (Exhibition 1885, New Gallery 1894, Burlington Club 1898) als Spätwerk zuschreiben. Nach der Abbildung scheint mir diese Tafel mit einer ähnlichen der Sammlung Bisso in Genua (vor einigen Jahren noch im Palazzo Bianco ausgestellt, unter Crivellis Namen von Brogi photographiert), zusammenzugehören und von einem Paveser Maler, der in Ligurien tätig war, zu stammen. Auch bezüglich des hl. Lorenzo mit Johannes dem Evangelisten bei Mrs. Dowdeswell, Bondstreet, wäre ich geneigt, nach der Abbildung der älteren Zuschreibung an Macrino d' Alba den Vorzug zu geben.

Der zweite Teil der Abhandlung handelt von Zenale. Dieser lebte von 1436—1526. Gewiß ist C. im vollsten Rechte, wenn er mit mir an der zuerst von Morelli und jetzt fast allgemein bekämpften Echtheit der allerdings stark ruinierten Verspottung Christi der Galerie Borromeo festhält. Ebenso verhält es sich bei dem Altar der Ambrosiana. Bezüglich des Triptychons in S. Ambrogio läßt sich ein endgültiges Urteil wohl erst nach genauer Untersuchung der damit zusammengehörigen Bilder gewinnen. Bezüglich der Beschneidung Christi von 1491 im Louvre möchte ich wohl denen recht geben, die hier Zenales Hand abweisen.

In einem dritten Aufsatz behandelt C. »Zenale as a portrait-painter«. Als Ausgangspunkt dient das von mir nachgewiesene Porträt des Bischofs Novelli in der Sammlung Borromeo. Auch auf dem Flügelbilde der Sammlung Frizzoni-Salis in Bergamo haben wir ein Profilporträt des Stifters von Zenales Hand erhalten.

Wenn C. die Porträtgruppen, die in der National-Gallery in London Bergognones Namen tragen (Nr. 779 u. 780), ein Frauenbildnis in ganzer Figur bei Mr. Georges Donaldson, das die Herzogin Bona, Gemahlin des Galeazzo Maria Sforza, darstellen soll, und ein Frauenbildnis bei Mr. Newall in Rickmansworth mit der alten Aufschrift Crivelli, die C. auf den Namen der Dargestellten als Lucrezia Crivelli, die Geliebte des Moro, deutet, beide von C. zum ersten Male publiziert, für Zenale in Anspruch nimmt, so möchte ein Vergleich der Reproduktionen hier wohl Zweifel übrig lassen. Gewiß richtig bemerkt C., daß in den Porträts der Familie des Lodovico Moro auf der Altartafel der Brera die Beziehung zu Zenale unverkennbar sei, wenn auch das Altarwerk diesem Meister gewiß nicht angehöre. Auf Riccis Angabe geht noch die Heranziehung zweier Heiligengestalten der Sammlung Cook in Richmond zurück.

C. Jocelyn Ffoulkes, Ancora di un ritratto erroneamente dato a Zenale, Rassegna d'Arte 1904. 7. J. Ff. gibt für die Inschrift »Crivelli« auf dem von Cook bekannt gemachten Frauenbildnis der Sammlung Newall eine neue und, wie es scheint, sehr glückliche Erklärung. Nach Moriggia lebte am Ende des 15. Jahrhunderts ein Porträtmaler namens Francesco Crivelli in Mailand. Sollte nun dieses ein bezeichnetes Werk von ihm sein? Denn die Lucrezia Crivelli, deren Züge uns höchst wahrscheinlich in der Belle Fenonière des Louvre aufbewahrt sind, haben wir kaum vor uns.

F. Malaguzzi Valeri, Un trittico di Butinone nella pinacoteca comunale di Milano, Rassegna d'Arte 1904. 3. M. V. publiziert das miniaturhaft fein ausgeführte Klappaltärchen, das aus dem Museo Cavalieri in Mailand stammt, dann der Sammlung Cernuschi

angehörte und jetzt für das Museum des Kastells angekauft wurde. Auf demselben sind zahlreiche kleine Szenen aus der Geschichte Christi dargestellt. Die Verwandtschaft mit der Predella des Altars in Treviglio springt in die Augen. Dadurch fällt M. Vs. frühere Annahme, an der Predella in Treviglio habe ein dritter Meister gearbeitet; die von mir zusammengestellten drei Bildchen in Bergamo, Pavia und bei Borromeo erhalten aber eine neue Stütze.

F. Malaguzzi Valeri, La rinascenza artistica sul lago di Como, Emporium, 1904. M. V. stellt die in den Ortschaften am Comosee erhaltenen Bilder und Fresken zusammen, sucht auch die Tätigkeit einzelner Künstlerpersönlichkeiten, welche fast alle von sehr untergeordnetem Range sind, abzugrenzen.

Fresken vom Anfange des 15. Jahrhunderts finden sich in S. Maria del Tiglio zu Gravedona, ein Triptychon von 1468 in S. Marta zu Varenna, eine Trinität, bezeichnet von einem Alvise Donato da Milano (1507), in Moltrasio, ein bezeichnetes Fresko des Bartolommeo Benzi di Torno in S. Maria zu Vico (Nesso), andere Werke in Morbegno. Von den bekannten mailändischen Malern scheint insbesondere Ambrogio Bergognone eine direkte Wirkung auf die Lokalmaler am Comosee ausgeübt zu haben. Von ihm besitzt Sr. Natta in Como ein Madonnenbild, Sr. Caccini eine stark ruinierte hl. Regina, die Kirche S. Vito in Cremia eine Madonna mit Engeln, letztere schon in Beltramis Monographie über Bergognone erwähnt. Ein Diptychon in der Parrochiale in Cremia gehört nur einem schwächeren Nachahmer an. Ein Schüler Bergognones aus dessen Frühzeit, wie M. glaubt, ist Andrea Passeri di Torno. Von ihm sieht man Holzschnitzereien am Altar des hl. Abondio von 1514 im Dom von Como, eine Madonna in Brunate bei Como; eine Assunta (bezeichnet und datiert 1488) war ehemals in S. Tecla in Torno, ist jetzt im Besitze der Contessa Luisa Palumbo Carboni in Como; im Dom ebenda ein bezeichneter Altar von 1502; eine Madonna von 1494 in Casa Cornaggia a S. Giorgio in Grosio (Valtellina); in der Pfarrkirche von Brienno ein Diptychon von 1508. Diesem wirklich recht schwachen Künstler glaubt M. V. noch folgende Arbeiten zuschreiben zu können, die weder Namen noch Datum tragen: Tafelbilder in S. Giacomo sopra Livo, S. Vincenzo in Gera, hinter dem Hochaltar in Sorico.

Etwas besser als A. Passeri ist Sebastiano da Plurio, dessen Tätigkeit zwischen 1500—1520 nachweisbar ist. Fresken in S. Giacomo sopra Livo bei Gravedona sind seine Hauptwerke. Dazu schreibt ihm M. V. Arbeiten in Musso, S. Maria del Tiglio in Gravedona und in Gera zu. Von einem Giovanni Pietro Malacrida befindet sich ein bezeichneter Altar in Mazzo (Valtellina). Schwach wie die Arbeit dieses Malacrida ist die

von einem unbekannten Luinischüler gemalte Fahne des Doms von Como, und die bezeichneten Malereien von Arannio in Garbagnate, des Ambrogio da Muralto, des Bertolino de Buri. Eine größere Zahl von Werken ist noch von Sigismondo de Magistris de Como erhalten: bezeichnete Fresken von 1522 in S. Giovanni sopra il Monte di Bioggio (Valtellina, filiale di Mello), eine Geburt Christi von 1523 in der Pfarrkirche von Albosaggia bei Sondrio, ein Werk von 1526 in S. Miro bei Sorico eine Taufe Christi von 1533 im Oratorio Serponti in Varenna, Fresken von 1514 in de Chiesetta dell' Assunta in Morbegno. M. V. schreibt dem Künstler noch folgende Arbeiten zu: im Convento delle Grazie in Gravedona (von 1509 und 1519), in S. Giacomo sopra Livo, in Cremia, in S. Vincenzo zu Gera, Häuserfresken in Livo, welche den Künstler als mäßigen Nachahmer Luinis erkennen lassen.

Von verstreuten Werken erwähnt M. V. noch folgende: ein Madonnenbild des Defendente Ferrari bei Sr. Govelli in Como, ein lombardisches Bild im Palazzo Vescovile in Como, eine Anbetung des Kindes aus der Richtung des Lorenzo di Credi in S. Tecla in Torno; ferner Glasmalereien im Museum von Como, in Brienno, S. Giacomo sopra Livo und in der Valtellina; endlich den dem de Magistris nahestehenden Altar des hl. Abbondio in Stazzona (Valtellina).

H. C., The wings of a Triptych, Burlington Magazine V. C. publiziert zwei Tafeln mit dem hl. Sebastian und Christof, die im englischen Kunsthandel auftauchten und von Lord Windsor und Davies Hereford erworben wurden. Sie gehören einem Künstler um 1500 an, der Eigentümlichkeiten der lombardischen Schule mit solchen der venezianischen mengt.

Gustav Pauli, Die Gemäldesammlung der Familie Lürmann, Zeitschrift für bildende Kunst 1904. Ausgehend von einer betenden Magdalena in Halbfigur im Besitze des Dr. August Lürmann in Bremen, bespricht P. die Werke des Giampietrino. Urkundlich ist sein Name für kein einziges Werk gesichert. Eine größere Zahl von Bildern aber führt man traditionell auf ihn zurück. P. stellt die verschiedenen Exemplare einzelner Kompositionen dieses Meisters, die in den Sammlungen sich verstreut finden, zusammen. Von der aufwärts schauenden betenden Magdalena kennt P. nur das eine Exemplar bei Lürmann. Nach der Magdalena mit erhobenem Antlitz und über der Brust gekreuzten Armen der Brera gibt es Kopien in Augsburg (Nr. 294), in der Galerie Cook in Richmond (unter Luinis Namen) und im Palazzo Durazzo in Genua. Für fraglich hält P. eine Madonna zwischen Stefanus und dem Täufer, ehemals im Palazzo Bianco in Genua, jetzt beim Marchese Spinola in Nervi. Magdalena mit dem Gebetbuch sieht man in der Galerie

Carrara in Bergamo (Nr. 268), mit dem Kruzifix ebenda (Nr. 321). Auch von dem kreuztragenden Christus, dessen bestes Exemplar Lady Layard in Venedig besitzt, gibt es Repliken in der Akademie zu Wien, der in Galerie von Turin und in Magdeburg (Nr. 211, aus dem Depot des Berliner Museums). Außer diesen von P. genannten gibt es natürlich noch zahlreiche Werke des Giampietrino, dessen umfangreichstes Altarbild man im Dom von Pavia findet.

Auguste Marguillier, L'exposition des maîtres anciens à Düsseldorf, Gazette des beaux arts 1904, oct., bespricht das Gemälde der Leda aus dem Besitze des Fürsten Wied in Neuwied, das aus der Kasseler Galerie stammt. Eine Wiederholung des Kopfes besitzt Prof. Justi in Bonn. M. erwähnt nicht, daß diese Leda ein sehr charakteristisches Werk des Giampietrino ist.

Diego Sant' Ambrogio, Un marmo collo stemma dei Caimi; Il dipinto Leonardesco di Besnate del 1524; Una nuova urna romana in Milano, Lega Lombarda; 4. und 19. Febr. 1904.

Luca Beltrami, I disegni di Lionardo e sua scuola alla biblioteca Ambrosiana, con 25 tavole in eliotipia, Milano 1904.

G. Frizzoni, L'Arte toscana studiata nei disegni dei maestri antichi; a proposito della pubblicazione di B. Berenson, Rassegna d'Arte 1904. 7. Von den unter Lionardos Namen publizierten Zeichnungen hält F. ein Blatt in Windsor für eine Arbeit des Boltraffio, setzt sie in Vergleich mit einer Zeichnung (Profilkopf) im Louvre und dem Bilde des Meisters in der Sammlung Scaglioni Frizzoni in Sizilien. Das ehemals Lionardo zugeschriebene, von Berenson dem Pontormo zugewiesene Frauenbildnis in Röthel in den Uffizien gehört nach F. dem Sodoma ebenso wie das Gemälde (Frauenporträt) in Frankfurt.

C. J. F. Notizie di Londra, Galleria Nazionale, acquisti, L'Arte 1904. Leihweise befindet sich in der National Gallery das Madonnenbild der Sammlung Salting ausgestellt, das ein Jugendwerk des Boltraffio ist, sowie ein Jünglingskopf bei Frizzoni in Messina, der Narziß in den Uffizien (Zeichnung dazu im Louvre) und das Fresko in S. Onofrio in Rom.

F. Malaguzzi Valeri teilt in der Zeitung La Perseveranza vom 27. Sept. 1904 das Dokument mit, demzufolge G. A. Boltraffio am 27. Okt. 1502 die Bezahlung für das Gemälde der hl. Barbara für S. Satiro (heute im Berliner Museum) erhielt. Damit ist das sichere Datum gewonnen.

Chiaravalle, un dipinto luinesco a Poasco presso la Badìa, (Da un articolo di D. Sant' Ambrogio), Rassegna d'Arte 1904. 1. In Poasco, zwei Kilometer von Chiaravalle entfernt, sieht man außer einem

Madonnenbilde vom Anfang des 15. Jahrhunderts zwei Freskofiguren an Pilastern, den hl. Papst Clemens und die hl. Apollonia. Nun weiß man, daß Luini 1512 sein Fresko der Madonna mit zwei Heiligen in Chiaravalle malte, um dieselbe Zeit hat er vielleicht diese beiden Heiligen in Poasco gemalt, wenn sie eigenhändig sind.

Louise M. Richter, Les maitres anciens a Burlington house, Gazette des beaux arts 1904, Mai. Notiz über eine dem Luini zugeschriebene hl. Katharina, eine hl. Familie, die, dem Sodoma zugeschrieben, eher von dessen Schüler Rizzio herrührt, und eine Madonna mit Kind der Sammlung Richter, die nicht besonders charakteristisch für den Meister ist.

Roger Peyre, Identification possible d'un tableau du musée de Nimes avec une œuvre de Bernardino Luini, Chronique des arts 1904, pag. 215. Es handelt sich um ein Exvotobild mit folgender Inschrift: Ego Johannes Baptista Pusterula eques precibus tuis gallicas manus evasi. Nun hat, wie Cesare Cantù erzählt (Grande illustrazione del lombardo-veneto, Milano 1857, I), im Jahre 1512 oder 1514 Bernardino Luini für den G. B. Pusterla ein solches Exvoto gemalt, als er für Massimiliano Sforza kämpfend den Franzosen entkam. Der Legende nach hätte Luini in der hl. Katharina die Tochter des Herrn der Villa Pelucca porträtiert, die er leidenschaftlich liebte und die dann von ihren Eltern ins Kloster nach Lugano zu gehen gezwungen wurde.

Les trésors d'art en Russie, année IV, 1904. Auf Tafel 19 wird eine Madonna, die dem Kinde eine Nelke reicht, publiziert, ein echtes, ziemlich frühes Werk des Bernardino Luini.

Faccio C., Giovanni Antonio Bazzi (il Sodoma) pittore vercellese del secolo XVI. Vercelli, Gallardi e Ugo, 1904.

W. Hobart Cust, On some overlooked masterpieces, Burlington Magazine XII, 1904. C. deutet die bisher auf eine Darstellung der Lucrezia bezogenen Federzeichnungen Sodomas in den Uffizien als Darstellungen des Svanimento della S. Caterina, somit als Vorstudien zu dem Fresko in Siena.

Louise M. Richter, The old italian masters at Burlington house, The Connoisseur VIII, 1904. R. gibt Beschreibung und Abbildung einer Madonna mit dem Kinde, die dem Sodoma zugewiesen wird.

Gustavo Frizzoni, Disegni di antichi maestri a proposito della publicazione dei disegni della collezione di Oxford, L'Arte 1904. Einen der lombardischen Schule (Sodoma?) zugeschriebenen Jünglingskopf gibt F. mit Bestimmtheit dem Sodoma und glaubt sogar das Porträt Raffaels in ihm zu erkennen.

G. C. Barbavara, Il convento di S. Maria delle Grazie a Varallo, Il Piemonte 1904, anno II., Nr. 32.

F. Ravagli, Per gli affreschi di Gaudenzio Ferrari nel Santuario di Saronno, Erudizione di belle arti, Carpi 1904.

Princesse M. Ouroussow, Gaudenzio Ferrari a Varallo et Saronno, Paris, Fischbacher 1904.

Giulio Carotti, La cupola del Santuario di Saronno e gli affreschi di Gaudenzio Ferrari, L'Arte, 1904. Die Fresken, die Gaudenzio 1535 in die schon 1525 im Bau vollendete Kuppel malte, leiden durch Feuchtigkeit, die von unten eindringt, verlangen daher nach radikaler Restaurierung zu ihrer Erhaltung.

F. Malaguzzi Valeri, Gli affreschi della cupola di Saronno, Rassegna d'Arte 1904, 6. Auch M. V. ruft die Teilnahme weiterer Kreise für die notwendige gründliche Restaurierung der Fresken Gaudenzios wach. Dabei teilt er mit, was für Dokumente und Vorstudien wir für den Engelreigen besitzen. Am 28. Sept. 1535 macht Gaudenzio den Vertrag mit den Fabricieri des Santuario, am 17. Nov. 1536 erhält er die letzte Restzahlung für die vollendete Arbeit. 1598 erhält dann Camillo Proccaccini 109 Dukaten für drei Bilder, die er für das Santuario gemalt. Skizzen Gaudenzios von ähnlichen Putten und Engeln befinden sich in Dresden (unter dem Namen Correggios zwei Putten), in der Ambrosiana (drei Engelskizzen), in Berlin (Farbenstudie zu zwei Engeln in der Sammlung Beckerath). Die vier Tondi unter der Kuppel glaubt M. V. eher von der Hand Laninos als der Gaudenzios oder Luinis (wie Calvi meinte).

T. de Wyzewa, Le mouvement artistique a l'étranger, une nouvelle biographie de Gaudenzio Ferrari (Ethel Halsey), Revue de l'art ancien et moderne 1904, XV.

F. Malaguzzi Valeri, I disegni della Pinacoteca di Brera, Rassegna d'Arte 1904, 11. M. V. weist darauf hin, daß die Abendmahlskizze Gaudenzios in der Brera für das Bild im Asilo infantile in Vercelli diente, das dann schon Lanino im wesentlichen ausführte. Dem Giulio Campi schreibt M. V. das Tizian benannte Studienblatt der Brera zu.

Domodossola, quadro del Tanzio, Rassegna d'Arte 1904. 6. Notiz, daß ein Gemälde der Heimsuchung Mariae von dem Schüler Michelangelos Tanzio da Varallo sich wohlerhalten in der Kirche von Vagna bei Domodossola befinde.

Francesco Picco, Un pittore piemontese del secolo XVI: Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, Rassegna d'Arte 1904, 11. P. lenkt die Aufmerksamkeit auf diesen liebenswürdigen, wenig bekannten

Künstler, der aus Moncalvo bei Crea stammte. In Moncalvo selbst befindet sich noch eine große Zahl von seinen Werken, deren einige P. in Abbildungen mitteilt. Die Kirche S. Francesco ist ein wahres Museum für G. Caccia. Dort sieht man den hl. Anton von Padua, einen toten Jüngling erweckend, den hl. Maurizius vor der Madonna, die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen, den hl. Antonius im Gebete, die hl. Familie mit der hl. Ursula, die Versuchung Christi, den hl. Lukas in seiner Studierstube (dieser soll das Selbstporträt des Guglielmo sein), den hl. Rochus als Pilger (in der Sakristei). Außerdem besitzen die folgenden Kirchen in Moncalvo Bilder des Meisters: S. Antonio: den hl. Carlo, für die Pestkranken betend, die Erscheinung der Madonna vor zwei Heiligen; S. Maria del Carmine: die Erscheinung der Madonna vor den hl. Simon Stock und Johannes Baptista; S. Marco: die hl. Rochus und Markus mit der Madonna; Chiesa della Madonna: eine weibliche Heilige mit einem Engel; S. Giovanni: ein padre eterno, eine Madonna und ein Freskobild, das jetzt auf dem Hochaltar angebracht ist; S. Rocco: Fresko des hl. Rochus. Aus meiner Erinnerung füge ich hier die Halbfigur einer hl. Magdalena auf Isola Bella und eine schöne Federskizze der Albertina zu Wien hinzu.

P. H. Hobart Cust reproduziert in »The Connoisseur« 1904, 9, das Tafelbild des hl. Georg, der gegen den Drachen kämpft, in der Kapuzinerkirche von Levanto (Ligurien) als Arbeit des Pier Francesco Sacchi (?). Es ist ihm sowohl wie Horne, der über das Bild in der Rassegna d' Arte 1903 sprach, entgangen, daß schon F. Alizeri in seinen Notizie de' Professori del Disegno in Liguria I. (1873) für die Zuweisung des bedeutenden Bildes an Carlo Braccesco da Milano gute Gründe angeführt hat. *Wilhelm Suida.*

Ugo Scoti-Bertinelli. Giorgio Vasari Scrittore. Pisa 1905. VII u. 303 S.

Eine zuverlässige, zusammenfassende Arbeit über Vasari als Schriftsteller ist seit langer Zeit ein Wunsch der Kunsthistoriker; und obschon die Aufgabe, wenn auch schwierig, so doch lösbar ist, hat sich niemand gefunden, sie zu unternehmen. Während man in jeder anderen historischen Disziplin längst darangegangen sein würde, einen so autoritativen Quellenschriftsteller auf seinen Wert zu untersuchen und ein für alle Male festzulegen, wieweit man auf ihn bauen darf, wieweit nicht, haben sich die Fachgenossen hier begnügt, von der Hand in den Mund zu leben und von Fall zu Fall vorzugehen.

Das vorliegende Buch bietet uns die erwünschte Lösung der Aufgabe nicht. Es ist ein »Beitrag« mehr, jedoch, dies im voraus bemerkt,

der wertvollste, den wir bis jetzt besitzen. Der Verfasser ist Literarhistoriker, hervorgegangen aus jener trefflichen Schule, die im »Giornale storico della letteratura italiana« ein Organ besitzt, dem die Kunstgeschichte nichts an die Seite zu stellen hat. Von dem speziellen Standpunkt seiner Disziplin aus hat der Verf. das Thema angefaßt. Daher die Vorzüge seines Buches, wie die Schwächen.

Im ersten Kapitel behandelt der Verf. den Bildungsgang Vasaris. Messer Giorgio hatte eine sehr gute Erziehung, zum Teil gemeinschaftlich mit den jüngsten Sprossen des Hauses Medici, erhalten: die literarische Ausbildung hielt darin mit der rein künstlerischen gleichen Schritt. Er kannte die besten lateinischen und italienischen Schriftsteller, wie Zitate in seinen Viten es beweisen. In seinem Charakter überwiegen die sympathischen Züge: Treue gegen Freunde und dankbares Gedenken erhaltener Wohltaten, Freimut und Unparteilichkeit, daneben doch eine gewisse Charakterschwäche, starkes Selbstgefühl.

Das zweite Kapitel hat die erste Ausgabe der Viten zum Gegenstand. In einer berühmten Stelle seiner Selbstbiographie (VII, 681) berichtet Vasari, wie eine Abendunterhaltung beim Kardinal Farnese ihn veranlaßte, an die Bearbeitung früher gesammelter Notizen zu gehen und sein Werk zu beginnen. Nach dem Zusammenhang war das im Jahre 1546. Verf. weist hier darauf hin, wie wenig genau Vasari in seinen chronologischen Angaben ist. Auch hier liegt ein schwerwiegendes Argument vor, die Richtigkeit seiner Angabe zu bezweifeln. Unter den bei dem denkwürdigen Gespräche Anwesenden nennt Vasari den Molza: dieser starb bereits im Februar 1544, war aber zur Zeit seines Todes schon fast ein Jahr von Rom entfernt. Verf. weist ferner auf die ungewöhnlich angestrengte Tätigkeit Vasaris in dieser Zeit hin: es ist unmöglich, daß er sein Werk 1546 und 1547 — und nach mehreren Zeugnissen war gegen Ende letzteren Jahres das Buch in der Hauptsache vollendet — abgefaßt haben kann. Nun war Vasari im Winter 1542/43 bei Kardinal Farnese eingeführt worden, und Verf. will daher auf diesen Zeitpunkt die erste Entstehung der Viten zurückführen. Keiner aus dem gelehrten Freundeskreis Farneses, selbst Giovio und Caro nicht, zu denen Vasari in nahen Beziehungen stand, haben nach Ansicht des Verf. einen wirklichen Anteil an dem Buch gehabt. Der Abt Don Faetani von Rimini hat in der Hauptsache nur für die Reinschrift gesorgt.

Im dritten Kapitel — Chronologie und Drucklegung der ersten Ausgabe — will der Verf. einzelne Daten möglichst präzisieren. Freilich führt ihn sein Eifer hier zu weit, indem er durch eine Stelle sich gar bis ins Jahr 1535 hinabführen läßt (S. 42); diese beweist ebensowenig,

wie eine andere, die auf das Jahr 1537 weisen würde, etwas entscheidendes. Dagegen stellt er sorgfältig die Stellen zusammen, die bestimmt aufs Jahr 1546 und die folgenden als Entstehungszeit deuten. Ende 1547 oder Anfang 1548 kehrte Vasari von Rimini nach Arezzo zurück und hat sich dort nach Meinung des Verf. bis 1549 aufgehalten. Erst im Sommer dieses Jahres habe er Florenz wiedergesehen. Dort blieb er den Rest des Jahres über, verheiratete sich, begann auf Wunsch Cosimos I. die Drucklegung, die kaum über den Anfang hinausgekommen war, als nach dem Tod Pauls III., im November 1549, ein Wort des durchreisenden Kardinals del Monte ihn an der raschen Vollendung des Druckes zweifeln ließ. In der Tat vollzog sich die Drucklegung im Laufe des Jahres 1550, während Vasari selbst in Rom war; jedoch kam er in dieser Zeit zweimal nach Florenz. Am 8. März 1551 sandte er ein Exemplar des Buchs an den Herzog.

Erst nach dieser Zeit, führt der Verf. in dem vierten, die zweite Ausgabe der Viten behandelnden Kapitel aus, trat Vasari in den Dienst Herzog Cosimos und damit in enge Beziehungen zu dem Kreis von Gelehrten, die damals in Florenz versammelt waren. Jetzt erst beginnt das innige Freundschaftsverhältnis zu dem bedeutenden Manne, der von da ab sein engster Vertrauter und Berater wird, Don Vincenzo Borghini, Spedalingo der Innocenti, der berühmte Forscher und Antiquar. Allerdings ist Vasari schon früher, im Herbst 1549, ihm nähergetreten: Borghini hat in seinem Auftrag mit dem zukünftigen Schwiegervater des Malers, Francesco Bacci, verhandelt.

Neben Borghini wird auch der Olivetaner Mönch Don Miniato Pitti als Helfer Vasaris bei der Abfassung der Viten genannt. Doch kann sein Anteil nur gering gewesen sein; und jedenfalls bleibt es für uns unmöglich, ihn zu präzisieren.

Wir haben also für die erste Ausgabe die Beihülfe des Florentiner Kreises abzulehnen.

Dagegen ist Borghinis Anteilnahme bei der Neubearbeitung des Buches gewiß, allerdings oft überschätzt worden. Eben dieser Frage hat Verf. besondere Sorgfalt angedeihen lassen. Es ist ihm geglückt, mehrere Stücke nachzuweisen, die in der Tat als Materialien zur zweiten Auflage der Viten gelten müssen (S. 79ff.). Auch aus Briefen Vasaris an den Prior geht hervor, daß er sich mit ihm bei der Ausarbeitung beriet. Borghini erscheint außerdem als der literarische Berater bei zahlreichen künstlerischen Unternehmungen, die Vasari zur Ausführung bringt. So geht das Bild der »Schmiede des Vulkan« in den Uffizien direkt auf einen detaillierten Entwurf jenes Mannes zurück. Auch andere mögen an der Umarbeitung der Viten Anteil genommen haben, so Don Silvano

Razzi, dessen Bedeutung aber von späteren gewiß zu hoch angeschlagen worden ist.[1])

Die Entstehung der zweiten Ausgabe behandelt das fünfte Kapitel ausführlich. Einzelne Stellen darin weisen nachdrücklich auf eine so frühe Zeit, wie 1560, andere sind 1564 zu datieren. Der Druck begann wahrscheinlich frühzeitig; die ersten beiden Teile waren 1566, als Vasari seine große Rundreise durch Italien machte, wohl schon gedruckt, und so schaltet er Nachträge bei einer späteren Gelegenheit irgendwo ein, anstatt begangene Fehler zu verbessern resp. die Zusätze an der richtigen Stelle einzufügen. Hierfür bringt Verf. eine Reihe zwingender Belege bei. Ein Teil der im siebenten Band von Milanesis Ausgabe enthaltenen Biographien wurde erst 1566/67 abgefaßt; die späteste ist die des Taddeo Zuccheri.

Kapitel sechs: die Quellen der Viten erweckt durch seinen Titel Erwartungen, die es nicht erfüllt. Verf. stellt zwar mit Sorgfalt die bekannten Stellen zusammen, die sich auf persönliche und direkte Mitteilungen beziehen, die Vasari von Freunden erhielt, berührt aber das Verhältnis zu den älteren Quellen nicht eingehend genug, während doch gerade hier so manches und so wichtiges zu sagen gewesen wäre.

Im folgenden Kapitel bespricht Verf. die »opere minori« Vasaris, darunter an erster Stelle die Briefe, die in Milanesis Ausgabe die stattliche Zahl von 264 Nummern erreichen. Er selbst ist imstande, sie um ein paar Billets an Don Vincenzo Borghini zu bereichern und knüpft einige wertvolle kritische Bemerkungen an die bereits publizierten, wobei er wiederholt Irrtümer in der Datierung nachzuweisen imstande ist (S. 141/142). Ebenso bringt er zur Datierung der »ragionamenti« wichtige Belegstellen bei. Ein Dialog zwischen Vasari und Michelangelo, den der Aretiner verfaßt hat, ist leider verloren gegangen. Endlich war Vasari auch Poet (wer war es zu jener Zeit in Italien nicht?). Verf. hat 44 Poesien Vasaris in einem Kodex der Riccardiana aufgefunden und druckt diese im Anhang ab.

Der zweite Teil des Buches behandelt Vasaris Werk mit Rücksicht auf den Stil. Es ist hier nicht der Ort, auf diese exakte philologische Untersuchung näher einzugehen. Nur das sei hervorgehoben, daß Verf. auf Grund dieser sprachlichen Untersuchungen zu dem Resultat kommt, der Abt Don Matteo Faetani sei zum Teil für die schwülstigen Einleitungen der Viten verantwortlich zu machen, die Vasari in der zweiten

[1]) »Diede alla luce, heißt es von Vasari in Farullis Annali di Arezzo (Foligno 1717) S. 201, l'Istoria delle Vite de Pittori, composte dall' Abbate Don Silvano Razzi Camaldolese.«

Auflage zumeist unterdrückte oder wesentlich umarbeitete, während in der Ausgabe von 1568 sich eben in den allgemeinen Partien der Einfluß Borghinis, auf den in der ersten Auflage das Nachwort zurückgeht, bemerkbar macht. Gewisse Biographien verraten durch den abweichenden Stil die Mitwirkung anderer Personen, die Vasari nach seiner eigenen Angabe das Material lieferten: so zeichnet sich die Biographie Mantegnas schon in der ersten Auflage durch stilistische Korrektheit aus.

Im ganzen aber spiegelt die literarische Form der Viten, gerade mit ihrer bemerkbaren Ungleichheit, dem Schwanken zwischen Rhetorik und sinnlich unmittelbarer Ausdrucksweise, Vasaris Kultur getreu wieder.

Im Anhang teilt Verf., von den erwähnten Gedichten abgesehen, aus Borghinis in der Florentiner Nationalbibliothek erhaltenen Manuskripten mehrere Entwürfe des Spedalingho für Bildkompositionen, sowie einige seiner Briefe an Vasari aus dem Jahre 1565 mit.

Bevor ich ein paar kritische Bemerkungen anknüpfe, will ich nicht verfehlen, auf die ausgezeichnete Rezension hinzuweisen, die inzwischen W. Kallab über Scotis Buch veröffentlicht hat (in »Kunstgeschichtliche Anzeigen«, redigiert von Fr. Wickhoff, Jahrgang 1905, Nr. 4 S. 111 ff.). Kallab hebt hervor, daß man Vasari in seinen Bemerkungen über die Genesis seines Buches nicht allzu wörtlich nehmen darf, daß die Erwähnung Molzas nicht unbedingt den Schluß gestattet, den Scoti daraus zieht. Er führt aus, daß ihm der Plan der Viten schon vor der durch jene Konversation an der Abendtafel beim Kardinal Farnese gewordenen Anregung vorgeschwebt haben muß, daß seine Kenntnis z. B. von bolognesischer und venezianischer Kunst auf die Jahre 1539—1541 zurückreiche. Auch die Partien über römische Denkmäler muß er bei der Abreise von Rom Ende 1546 schon fertig gehabt haben. So haben in der Tat in der ersten Hälfte 1547 die Viten entstehen können: »das Material lag zum großen Teil bereit und brauchte nur geformt zu werden.« Bezüglich der eventuellen Berater stimmt Kallab mit Scoti darin überein, daß er alle, mit Ausnahme Faetanis und Borghinis, ausscheidet. Doch hebt er jenem gegenüber hervor, daß Borghinis Beziehungen zu Vasari doch engere gewesen sind, als Scoti zugeben will. Vasaris Itinerar in den entscheidenden Jahren 1547—1549 stellt sich anders dar, als Verf. es zu rekonstruieren versucht hat. Kallab glaubt, daß Vasari sehr wohl den Winter 1547/48 in Florenz zugebracht haben kann; daß er ebenso im Spätsommer 1548 und einen Teil des folgenden Jahres dort war; er war also sehr wohl in der Lage, sich mit den Florentiner Literaten zu besprechen. Für das intime Verhältnis zu Borghini spricht erstens der Umstand, daß dieser als Ehewerber für ihn auftritt, zweitens, daß an ihn Vasari bei der Abreise nach Rom jenes kurze, für die Geschichte des

Vasarischen Werkes äußerst wichtige Billet schreibt, das Milanesi so unglücklich in einer Anmerkung vergraben hat (Bd. VIII S. 475). Kallab datiert dieses — ganz richtig —: Februar 1550. Auf dieses ist der von Scoti aufgefundene Brief Borghinis (S. 69 Anm.) die Antwort. Aus diesem Briefwechsel geht Borghinis Anteil deutlich hervor, und hier wird noch ein neuer Name, der des Pier Francesco Giambullari genannt, der eine Stellung als letzter Revisor des Drucks eingenommen haben muß. Außerdem haben andere aus dem Florentiner Kreise poetische Beiträge geliefert.

Dagegen läßt sich nicht erweisen, daß sich die Mithülfe dieser Berater auf den Inhalt erstreckt habe.

Sodann untersucht Kallab die Frage, ob Vasaris Buch im März 1550 oder 1551 erschienen ist. Die von Lorenzo Torrentino veranstaltete Ausgabe ist 1550 datiert: das kann aber auch nach Florentiner Brauch »ab incarnatione« zu verstehen sein, und so faßt es Scoti auf. Denn da im November 1549 der Druck kaum begonnen hatte, so scheint die Zeit bis März 1550 zu knapp bemessen. Kallab weist nach, daß dieses möglich, und daß es auf Grund der erwähnten Korrespondenz zwischen Vasari und Borghini notwendig sei: das Datum ist in der Tat März 1550 unserer Zeitrechnung.

Kallabs Würdigung und seinem kompetenten Urteil kann ich mich nur in allen Stücken anschließen. Aus der Übersicht über den Inhalt des Buches wird man ersehen, worin dessen Vorzüge gerade für uns bestehen: in der exakten Behandlung von Fragen, für die eine philologische und literarisch-historische Schulung erforderlich ist. Andrerseits aber hat diese — daraus wird niemand dem Verf. einen Vorwurf machen — eine gewisse Einseitigkeit notwendig zur Folge gehabt, und gerade für die den Kunsthistoriker am meisten interessierenden Fragen — Vasaris Verhältnis zu schriftlichen und mündlichen Quellen, seine Zuverlässigkeit, den Anteil seiner Mitarbeiter an dem Tatsächlichen — bleibt er uns zumeist die Antwort schuldig. Wir werden aber hoffen dürfen, daß W. Kallab in der umfassenden Studie, die er vorbereitet, vieles gerade für diese Fragen definitiv feststellen wird.[2])

In einer Hinsicht hat Kallab unzweifelhaft Recht: Vasari hatte gewiß längst den Plan gefaßt, ein Werk, wie die Viten, abzufassen, als jene Konversation, von der er berichtet, stattgehabt hat. Er selbst spricht von den Materialien, die er gesammelt; man wird sich schwer davon überzeugen, es sei dies aus rein platonischem Interesse und ohne den Hintergedanken an literarische Verarbeitung geschehen. Und wenn

[2]) Der Tod des ausgezeichneten Forschers stellt dieses leider in Frage.

wir das Zeugnis, das uns Paolo Pino[3]) erhalten hat, kritisch prüfen, bedenken, daß es wahrscheinlich auf persönlicher Bekanntschaft in Venedig im Jahre 1541/1542 beruht, so kommen wir notwendig zu dem Schluß, Vasari habe die Geschichte der Entstehung seines Buches, wie er sie erzählt, etwas zurecht gemacht: sei es, daß sich ihm die Dinge in der Erinnerung verschoben hatten, oder daß anderes ihn bewog, eben diese Auffassung zu fixieren.

Ob er freilich bis zur Zeit seiner Begegnung mit den Gelehrten aus dem Kreise der Kardinals Farnese schon irgend etwas in literarische Fassung gebracht hatte, wird sich wohl niemals feststellen lassen. Ebensowenig können wir genau konstatieren, wann die eigentliche Ausarbeitung stattgehabt hat. Nur daß sie bei seiner Übersiedlung nach Rimini ungefähr vollendet war, lehren uns Vasaris eigene Worte. Mit Kallab fasse ich die Tätigkeit des Abtes Faetani als eine nur das Äußerlichste verbessernde auf.

Leider ist das Itinerar Vasaris gerade in den entscheidenden Jahren 1547—1549 ziemlich unbestimmt und lückenhaft, und in dem wesentlichsten Punkt hat es Verf. — und ebenso Kallab — nicht richtig festgelegt. Vasari verließ Rom im Oktober 1546 und kehrte nach Florenz zurück. Hier arbeitete er ein Abendmahl im Auftrag Pauls III., ein Altarbild für Tommaso Cambi, zwei große Bilder für den Bischof von Pavia und das zweite der großen Bilder für den Pisaner Dom, für welches am 14. März 1548 die Restzahlung erfolgte. Während derselben Zeit arbeitete er sein Buch aus, das, als er vom Abt Faetani aufgefordert nach Rimini ging, fast fertig war und nur umgeschrieben zu werden brauchte. Nach Scotis Annahme müssen wir, auf Grund der Notiz Vasaris im Leben Salviatis, nach der er 1548 in Rimini war (VII, 30), glauben, er sei in den Anfangsmonaten dieses Jahres nach Arezzo heimgekehrt, während Kallab ihn bereits im Spätherbst 1547 wieder in der Heimat eintreffen läßt.

Es läßt sich aber sicher erweisen, daß Vasari 1548 — unbestimmt, wie lange — in Rimini zugebracht hat. Im Leben Battista Francos (VI, 582) berichtet er, daß der Herzog von Urbino anläßlich seiner Vermählung mit Vittoria Farnese, da er fürchtete, Genga und Franco würden mit der Festdekoration nicht fertig werden, zu Vasari, der damals die Kapelle in Rimini für die Olivetaner Mönche malte, gesandt und ihn habe auffordern lassen, mitzuhelfen. Giorgio lehnte ab, besuchte aber

---

3) Dialogo di Pittura, Venezia 1548, c. 32: Et Giorgio da Rezzo Giovanne . . . . che . . . ha unito e raccolto in un suo libro con dir candido tutte le vite e opere de più chiari pittori.

hinterher den Herzog in Urbino. Der Einzug der Vittoria Farnese erfolgte in den letzten Tagen des Januars 1548. Gehen wir nun von der Tatsache aus, daß Vasari, vom Abt Faetani veranlaßt, nach Rimini gegangen und anfangs 1548 noch an der Kapelle, die er in seinem Auftrag dekorierte, beschäftigt war, so müssen wir notwendig schließen, daß er erst gegen Ende 1547 sich nach Rimini begeben hat. Wir gewinnen also für den damaligen Aufenthalt in Florenz seit der Rückkehr aus Rom (Oktober 1546) ungefähr ein volles Jahr, in welchem Vasari für seine Verhältnisse wenig beschäftigt war (er malte nur fünf große Bilder!): in dieser Zeit hat gewiß in der Hauptsache die eigentliche Abfassung des Buches stattgehabt.

Außer den Arbeiten für Don Faetani malte er ein Altarbild für San Francesco in Rimini, das sich noch dort befindet und die Jahreszahl 1548 trägt. Dann begab er sich nach Ravenna und arbeitete daselbst einiges, hielt sich in dieser Stadt nach seiner eigenen Angabe (VII, 421) zwei Monate auf und kehrte erst dann über Urbino nach Arezzo heim. Er kann demzufolge schwerlich vor dem Frühjahr 1548 wieder in der Heimat eingetroffen sein.

Hier malte er dreizehn Bilder für die Decke seines Hauses und übernahm dann, am 13. Juli 1548, das große Bild für das Kloster von Santa Fiore e Lucilla, an dem er zweiundvierzig Tage (VI, 15) arbeitete. Damit kommen wir in den September hinein. Ein Porträt Guicciardinis, ein Altarbild für Castiglione Aretino werden dann erwähnt, nach deren Vollendung er »jenen Sommer« in Florenz eine Prozessionsfahne für eine Aretiner Bruderschaft bemalte, die er dem durchreisenden Kardinal d' Armagnac in seinem Hause in Arezzo zeigte.

Es ist uns bis jetzt unmöglich, hier weitere genaue Daten zu gewinnen. Guicciardini war schon Ende 1548 Kommissar von Arezzo, aber ebenso einen großen Teil des folgenden Jahres;[4] Kardinal d' Armagnac besuchte nach Ciacconius, wie Kallab hervorhebt, Italien 1548; noch Ende des Sommers ist er in Rom nachweisbar:[5] er kann Arezzo auf der Hin-, wie auf der Rückreise besucht haben. Wir tappen also vorläufig hier im Dunkeln.

Aber selbst angenommen, daß Vasari vom Frühjahr 1548 bis in die Mitte des folgenden Jahres vorwiegend in Arezzo sich aufhielt: gelegentliche Besuche in Florenz und damit Besprechung literarischer Fragen mit Borghini schließt das nicht aus, wo die Entfernung zwischen beiden Städten so gering ist und höchstens eine Tagereise erfordert haben kann.

4) S. die Briefe an ihn in den Carte Strozziane Fa. App. 4. Inserto 3.

5) Am 18. August (Arch. Mediceo Fa. 3466 f. 21).

Festen Boden gewinnen wir erst wieder durch die Verhandlungen über Vasaris Vermählung. Diese hat nach zwei Briefen Aretinos (Lettere Paris 1609, V, 199 und 215) im Oktober 1549 stattgehabt; daher muß der zuerst von Scoti publizierte Brief Vasaris an Borghini, worin er seine Bedingungen an den Schwiegervater formuliert, nicht, wie Scoti meint, aus dem Anfang des Jahres 1550, sondern aus dem Sommer oder Herbst des Jahres 1549 stammen. Er war also zu der Zeit, als er die eventuelle Durcharbeitung seines Buches vornahm und noch Zusätze einfügte, bereits zu diesem Literaten in vertrauten Beziehungen.

Auf ihn müssen wir demnach hauptsächlich, auch für die erste Ausgabe der Viten, die Aufmerksamkeit konzentrieren, mag auch sein Anteil, (was ich glaube) sich mehr auf Äußerlichkeiten (Grammatik und Orthographie des Werkes) beschränkt haben.[6]) An Borghini richtet Vasari, als er nach der Papstwahl seines Gönners, des Kardinals del Monte — Julius III — in aller Eile nach Rom reiste, jenes äußerst wichtige Billet (VIII, 475), dessen Wert Scoti gar nicht erkannt hat. Auf dieses und ein sofort nach der Ankunft in Rom an Borghini gerichtetes, leider nicht erhaltenes Schreiben Vasaris erwidert der Spedalingo mit dem von Scoti zuerst publizierten Brief (S. 69 Anm.) Diese Korrespondenz muß in den Februar 1550, wie Kallab sehr richtig hervorhebt, datiert werden.[7])

Auf diese Weise gewinnen wir auch für die Frage, wann Vasaris Buch erschien, ob im März 1550 oder 1551 (was beides möglich ist, je nachdem man die Jahreszahl der Torrentina nach gewöhnlichem oder nach Florentiner Brauch ab incarnatione, d. h. Neujahr vom 25. März ab, liest) einen sicheren Anhalt. Als Kardinal Monte nach Rom zum Konklave eilte (er muß etwa am 17. November 1549 Florenz passiert haben),[8]) waren erst die theoretischen Partien gedruckt; als Vasari um den 10. Februar 1550 Florenz verließ, war bereits der ganze dritte Teil ausgedruckt; es fehlte nur noch das Schlußwort, die tavola, Titelblatt des Ganzen und Vorrede. Das beweist Vasaris Billet an Borghini unwiderleglich.

Und um den letzten Zweifel an der Richtigkeit dieser Datierung zu benehmen, haben wir Vasaris Brief an Herzog Cosimo vom 8. März

---

6) Das tut ein Passus im Nachwort der Ausgabe von 1550 (S. 994) unzweifelhaft dar.

7) Dieser Ansatz wird durch einen Passus des Briefes, den Scoti nicht mitpubliziert hat, zur Gewißheit erhoben. Borghini erwähnt darin die nahe bevorstehende Ankunft des Piero Vettori »Imbasciatore di S. Ex. a« in Rom mit dem Bemerken »farà l'oratione«. Nun war Vettori seit dem November 1549 dazu ausersehen worden, dem zu wählenden Papste im Namen des Herzogs zu huldigen; er ist gewiß kurz nach der Wahl von Florenz abgereist (s. Vettoris Briefe: Mediceo Fa. 395 c. 33, 133 u. 212).

8) Pagni an den Majordomus, Pisa 19. Nov. 1549 »s'intese la passata di Monte et poi di Mantova Remi. Cardli. (Mediceo Fa. 1175 Inserto 4 c. 9). Der Kardinal traf am 23. Nov. in Rom ein (Mediceo 3466 c. 172).

1550, worin er ihm ein Exemplar seines Buches übermittelt. Auch hier wird ein Zweifel bezüglich der Datierung möglich sein; Scoti liest in der Tat: 1551; aber der Originalbrief Vasaris ist im alten Band der Briefe »del mese di Marzo ab Incarnatione 1549« eingeordnet. Und an der Kopfseite vermerkte der herzogliche Sekretär, wie üblich, das Datum; er hatte 1550 schreiben wollen, strich aber die ersten drei Zahlen, die er schon geschrieben, wieder durch und schrieb hin: 49.[9]) Die Eingangsworte in Vasaris Brief stützen diese Datierung: er habe erfahren, seine Excellenz sei nach Pisa gereist. In der Tat finden wir, daß Cosimo zwischen dem 20. und 23. Februar 1550 in Pisa eingetroffen war.[10])

So ist ganz gewiß, daß Vasaris Buch im März 1550 unserer Zeitrechnung erschienen ist.

Ich habe mit Absicht gerade die Vorgeschichte der ersten Ausgabe so eingehend besprochen, da wir über diese sehr viel schlechter unterrichtet sind, als über die Ausgabe von 1568, und da sie als Vasaris erster Versuch das größte Interesse beanspruchen darf. Gewiß ist, daß Borghini später einen ungleich stärkeren Einfluß auf Vasari gewonnen hat; daß die Neuausgabe seine dauernde Anteilnahme vielfach erkennen läßt. Der gelehrte Charakter, der in dieser oft hervortritt, das Hervorkehren von archäologischen, epigraphischen uud literarischen Kenntnissen weisen aut den Spedalingo hin, der doch wieder den Takt hatte, Vasaris reizvoll-persönlichen Stil nicht zugunsten reinerer Form zu zerstören.

Doch würde es einer langen Auseinandersetzung bedürfen, um diesen Unterschied beider Ausgaben darzulegen. Nur eines sei noch angeführt. Abgesehen von den Stücken, die Scoti anführt, um Borghinis Mitarbeiterschaft zu erhärten, existiert noch ein weiteres nicht unwichtiges: eine kurze handschriftliche Biographie des Jacopo Sansovino, vielleicht für die Separatausgabe bestimmt, die Vasari von dieser etwa im Jahre 1570 veranstaltet hat. Sie findet sich auf zwei Blättern in dem Bande Miscellanea MSS. Vol. 10 der Uffizien (Inserto Nr. 23). Oben an der Kopfseite sind diese Blätter paginiert »57« und »58«, genau von der gleichen Schrift, welche die Briefe Vasaris an Borghini (im Band II des sog. Carteggio artistico) mit Seitenzahlen versah. Und daß auch hier ein Beitrag Borghinis für Vasari zu erkennen ist, beweist die Bemerkung auf der Rückseite des zweiten Blattes: »M. Giorgio«.

So kommt denn die Forschung mit Übereinstimmung zu dem Resultat, daß niemand größeren Anteil an Vasaris Buch gehabt hat, als Don Vincenzo Borghini. *G. Gr.*

9) Mediceo Fa. 396 c. 182.

10) Mediceo Fa. 192 c. 116 v.

Luca Beltrami. Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Milano 1905. Nozze Barzini-Besavento.

In dieser kleinen Gelegenheitsschrift nimmt Beltrami die einst so heiß umstrittene Frage nach dem Urheber des schönen weiblichen Profilbildnisses in der Ambrosiana wieder auf. Dieses Bild gehört zu den Kunstwerken, die der Kardinal Borromeo der Ambrosianischen Bibliothek zum Geschenk gemacht hat. Sowohl in dem Instrument der Schenkung (1618), wie in der Beschreibung, die der berühmte Prälat im Druck erscheinen ließ (1625), wird das Bildnis als Werk Leonardos bezeichnet, und angegeben, es stelle eine Mailändische Prinzessin — im Schenkungsakt präziser: Herzogin — dar. Dahingegen rührt das öfters als Pendant angesehene männliche Porträt nicht aus jener Schenkung her; es erscheint zuerst in einem Inventar von 1686 als ein Werk Luinis.[1])

Beltrami sucht nun nachzuweisen, daß wir in den feinen Zügen des Profiles das Abbild der Herzogin Beatrice d'Este, Gattin Lodovico Moros, zu sehen haben. Deren Züge sind uns durch mehrere unanfechtbare, gemalte und gemeißelte Porträts getreu überliefert, nämlich durch die Büste des Gian Cristoforo Romano im Louvre (noch als Mädchen), das Porträt auf dem Altarbild eines anonymen Lombarden in der Brera von 1494 und endlich durch ihre Grabfigur in der Certosa, von Cristoforo Solari. Beltrami weist auf die Unterschiede zwischen diesen drei authentischen Bildnissen hin, die durch den Abstand der Jahre und die Verschiedenheit der Künstler genugsam erklärt werden. In einem Exkurs führt er aus, daß Bildnisse auch damals nicht immer ähnlich gerieten, wofür sich mehrere Beispiele aus der Korrespondenz der Isabella d'Este beibringen lassen. So erklärt sich, daß tatsächlich zwischen Abbildern einer und derselben Person starke Abweichungen zu beobachten sind.

Beltrami selbst gesteht die Verschiedenheiten zwischen dem Bildnis der Ambrosiana und den genannten authentischen Porträts der Beatrice d'Este zu und hebt selbst einige auffallende Unterschiede der Formen hervor, schließt aber auf Grund der vorhergehenden Betrachtungen, daß es sich trotzdem um dieselbe Person hier und dort handle. Und er zieht zum Vergleich noch ein Porträt heran, das im Palazzo Pitti hängt, und dieselbe Fürstin darstellen soll. Zwischen die Büste des Louvre und dieses mailändische Profilporträt des Palazzo Pitti muß man das Bild der Ambrosiana stellen und die Überlegenheit Leonardos über den Bildhauer jener, den Maler dieses in Anschlag setzen.

[1]) Auch dieses Bild wird jetzt von Beltrami bestimmt für Leonardo in Anspruch genommen (S. Corriere della sera vom 23. December).

Daß der Name der Bianca Maria Sforza als der Dargestellten auszuschließen ist, lehrt der Vergleich mit ihrem Porträt von Ambrogio de' Predis, das Friedrich Lippmann besaß.

Die Argumente, die Morelli gegen die traditionelle Ansicht, Leonardo sei der Urheber des Ambrosianaporträts, vorbrachte, sind nach Beltrami hinfällig; denn der Abstand zwischen diesem und den authentischen Arbeiten des de' Predis, den Morelli genannt, ist so groß, um ihn auszuschließen. Denn auch mit den Unterschieden von Zeichnung und Technik darf man nicht kommen. Niemand würde auf Grund stilistischer Argumentation die »Verkündigung« der Uffizien, die »Anbetung der Könige« ebendort, oder die »Belle Ferronière« mit der »Mona Lisa« in Zusammenhang zu setzen wagen. Was kann uns verhindern, das Profilbildnis der Ambrosiana zwischen die »Verkündigung« und das Porträt der Crivelli im Louvre zu setzen?

Daher darf die ein Jahrhundert nach Leonardos Tode nachweisbare Tradition nur gegen zwingende Gründe aufgegeben werden. Das trifft auf die neueren Argumentationen nicht zu. Es muß also dem Profilbildnis der alte Name wiedergegeben und es fortan bezeichnet werden: Leonardo, Beatrice Herzogin von Mailand.

Mit Rücksicht auf den Namen des Autors der kleinen Schrift, und weil es sich um ein viel besprochenes Porträt handelt, habe ich eingehend über die Ausführungen Beltramis referiert. Aus diesem Referat selbst wird man, hoffe ich, ersehen, daß nicht eines seiner Argumente ganz stichhaltig ist. Einmal kann eine Tradition, die ein volles Jahrhundert später einsetzt, nie als Beweis an sich gelten; sie ist aber Beltramis stärkstes Argument. Dann zum zweiten: vergleicht man die drei authentischen Porträts der Beatrice unter sich, so findet man gewisse Unterschiede, doch mehr der Künstlerindividualität und des Materials, als der Form. Beachtet man dagegen die Grundformen, die einem Gesicht entscheidende Bildung geben, so ist nicht ein Zug zwischen dem Ambrosianabild und den authentischen Porträts der Beatrice d'Este in Übereinstimmung. Der Identitätsbeweis ist in dieser Hinsicht völlig mißglückt. Was das Porträt im Palazzo Pitti anlangt, sei bemerkt, daß dieses seit zwei Jahren von Ricci als Bildnis der Barbara Pallavicini erkannt worden ist und dem Alessandro Araldi zugeschrieben wird. Dahingegen kann man Beltrami nur beipflichten, wenn er Bianca Maria Sforzas Namen ablehnt. Der Vergleich mit dem genannten authentischen Bildnis dieser Prinzessin schließt ihn aus.

Es bleibt also die Hauptstreitfrage: ob Leonardo, ob Predis das Porträt gemalt habe, unverändert offen. Und hier wird wohl immer wieder der persönliche Standpunkt den einzelnen bestimmen, ob er sich

für den einen oder den anderen entscheidet. Muß man auf der einen Seite zu der Annahme greifen, Leonardo habe die traditionelle mailändische Bildnisform ausnahmsweise sich zu eigen gemacht, so darf andrerseits nicht geleugnet werden, daß Predis sonst nichts geschaffen hat, das qualitativ an das Ambrosianabildnis heranreicht. Denn dieses hat Morelli, in dem Wunsch seiner Ansicht Nachdruck zu verleihen, über Gebühr herabgesetzt (Gall. Borghese S. 239; vgl. aber S. 243 in der Anm.). Zugunsten seiner Ansicht aber wird man als letztes Argument den einen der beiden Engel, im Profil, heranziehen müssen, für den die Autorschaft des Predis dokumentarisch feststeht (jetzt in der Londoner Nationalgalerie).

Was endlich die Person der Dargestellten betrifft, so darf man jetzt, nach Beltramis Ausführungen, das eine wenigstens mit Gewißheit sagen, daß es weder Beatrice d'Este, noch Bianca Maria Sforza ist. Der Forschung steht es offen, zu suchen, welche der fürstlichen Damen Mailands sonst etwa den Anspruch erheben darf, das Urbild des anmutreichen Porträts zu sein. *G. Gr.*

Heinrich Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1905. Mit 132 Abbildungen. VIII und 316 S. 8°.

Dürer wird durch dieses Buch dem deutschen Volke, dem er trotz alles Rühmens unleugbar ziemlich entfremdet ist, wieder um ein gut Teil näher gebracht, und zwar gerade dadurch, daß hier das Zwiespältige seines Wesens, als einer auf der Grenzscheide zweier Zeitalter stehenden Erscheinnng, zu klarer Darstellung gelangt. Wie Wölfflin es betont, war Dürer ein Kind der Spätgotik: diejenigen seiner Werke, welche die nachhaltigste Wirkung ausgeübt haben und noch jetzt lebendig sind, die Apokalypse von 1497, das Marienleben von 1504, die drei großen Kupferstiche von 1513/14 und die vier Apostel von 1526, also Schöpfungen aus allen Zeiten seines Lebens, sind trotz einzelner Einwirkungen der italienischen Kunst durchaus von deutschem Geiste erfüllt; daneben aber hat er von früh an bis zu seinem Ende danach gestrebt, die Errungenschaften der italienischen Kunst, welche in bezug auf die Erfassung des menschlichen Körpers und die Gestaltung des Raumes der deutschen weit voraus war, sich zu eigen zu machen. Die außerordentlichen Bemühungen, die ihm dies gekostet hat, waren zum Teil dadurch bedingt, daß anfangs der Boden für ein solches Streben in Deutschland noch nicht genügend vorbereitet war; in der Hauptsache aber sind sie darauf

zurückzuführen, daß der Künstler dabei seinem eigenen Wesen in mancher Hinsicht Gewalt antun mußte und dadurch verhindert wurde, Keime, die in ihm vorhanden waren, zur Entwicklung zu bringen.

Wölfflin bemüht sich hier, in durchaus objektiver Weise und mit wahrer Liebe zu der von ihm hervorgehobenen Frage, die Art darzulegen, wie Dürer die aus Italien übernommenen Anregungen verwertet hat; zugleich die Gründe anzugeben, die ihn zu solchem Tun bewogen; und endlich festzustellen, wieweit dadurch Dürer an seinem eigensten Wesen Förderung erfuhr oder Einbuße erlitt.

Gerade die Bestimmtheit dieser Fragestellung und die glänzende Art ihrer Beantwortung fördern die Erkenntnis Dürers in hervorragendem Maße. Daneben bleibt freilich aber auch eine Untersuchungsweise denkbar, welche ihr Augenmerk wesentlich auf diejenigen Bestandteile richtet, die Dürer seiner eigenen Naturanlage verdankt und die das eigentliche Wesen seiner Künstlerschaft ausmachen; bei ihnen würde es sich darum handeln, zu untersuchen, wie weit er sie während der verschiedenen Abschnitte seines Lebens hat zur Ausbildung bringen können. Das wäre eine Behandlung, wie sie auf dem Gebiete der Dichtkunst Goethe nahelegt, der in seiner Jugend dem urgermanischen Sturm und Drang angehörte, dann plötzlich zu dem Ideal des klassischen Altertums überging, aber daneben bis in sein spätestes Alter hinein doch immer wieder sich genötigt sah, seinem ursprünglichen Naturdrang nachzugeben, wie vor allem der zweite Teil des Faust es beweist.

Wölfflin geht bei Dürer auch auf diese seine natürliche Anlage ein, namentlich bei der Darstellung seiner Anfänge; aber er verfolgt diese Spur weiterhin nicht mit Nachdruck, sei es, weil ihm die andere Frage näher liegt, sei es weil er befürchten mußte, durch die Betonung des bestehenden Zwiespalts die Einheitlichkeit seiner Darstellung zu stören. Eine Bemerkung, die er bei Gelegenheit der späteren Holzschnitte macht, zeigt die etwas kühle Stellung, die er in dieser Hinsicht einnimmt (S. 163): »Ich würde aber auch denen recht geben, die in der ganzen Art der Zeichnung eine Abkühlung fühlen und den alten Holzschnittstil trotz aller Unscheinbarkeit als den wärmeren, innerlich lebendigeren lieber haben.« Bei solcher freiwilligen Beschränkung befindet er sich in seinem guten Recht, und wir können ihm nur dankbar sein für das, was er geboten hat, und für die Art, wie er es getan. Für spätere Forscher bleibt dabei noch genug zu tun übrig.

In dem Nachfolgenden seien diejenigen Ansichten Wölfflins, die mir als die bemerkenswertesten erscheinen, möglichst nach seinen Worten zusammengestellt; an geeigneter Stelle sollen dann einige Bemerkungen hinzugefügt werden.

Mit Thode ist W. der Ansicht, daß der Meister des Peringsdörfferschen Altars im Germanischen Museum Dürers Lehrer gewesen sei, somit ein Genosse Wohlgemuts, nicht aber dieser selbst; neben dem Eindruck Schongauers jedoch, des größten Künstlers, den Deutschland vor Dürer hervorgebracht hat, bleibe alles im Hintergrund, was etwa auf die Unterweisung durch die Nürnberger zurückgeführt werden kann. In bezug auf die frühen Basler Illustrationen zum Narrenschiff usw. nimmt W. eine abwartende Stellung ein, da der Unterschied von dem gesicherten Holzschnitte des Hieronymus von 1492 doch zu groß sei; die Übereinstimmung mit seiner Weise, sagt er, ließe sich vielleicht durch die bloße persönliche Nähe Dürers und eine indirekte Anteilnahme erklären (S. 312 gebraucht er den Ausdruck: als hätte Dürer dem Zeichner über die Schulter gesehen). In diesem Zusammenhang ist eine Erwähnung des Liebespaares zu Pferde im Berliner Kabinett (Lippmann Bd. I Nr. 3) zu vermissen, dessen Monogramm und wahrscheinlich auch die Jahreszahl 1496 falsch ist, während die Zeichnung selbst, die an die genannten Illustrationen erinnert, wegen der Behandlung der Landschaft doch wohl Dürer wird zugeschrieben werden müssen. Zu dem frühen Selbstbildnis in Erlangen wäre nachzutragen, daß der Profilkopf einer alten Frau in der Samml. Blasius (L. II, 144), den Lippmann als denjenigen eines Mannes deutete und überdies leicht anzweifelte, durchaus gleichzeitig mit jener Zeichnung entstanden sein muß. Schon während seiner Wanderzeit ist Dürer so selbständig entwickelt, daß er Dinge sagt, die noch nie gesagt worden sind; vom Gewöhnlichsten bekommt man einen Eindruck, als ob man etwas Neues sehe; in seinen landschaftlichen Hintergründen gar geht er über alle Möglichkeiten Schongauerscher Kunst hinaus.

Sehr erfreulich ist die Entschiedenheit, womit W. für einen ersten Aufenthalt in Venedig um 1495 eintritt. Er sagt (S. 37): »Beweisend sind die venezianischen Kostümbilder der Albertina, und ein anderes Frühblatt dort mit dem Raub der Europa fordert ebenso entschieden den Aufenthalt in Venedig: es enthält u. a. die Zeichnung nach einem antiken bogenspannenden Eros, die Figur eines Orientalen, Löwenköpfe, Sachen, die in Venedig nebeneinander zu sehen waren.« Um 1494, wo Dürer zum ersten Male italienische Stiche kopierte, macht sich bei ihm eine neue Welt von Stoffen und vor allem ein neuer Stil bemerkbar. Der nackte Mensch, der in der deutschen Kunst nur konventionell behandelt worden war, ging ihm damals auf; der italienische Naturalismus imponierte ihm und führte eine grundsätzlich neue Empfindung für Körperlichkeit, zugleich auch ein neues Erleben des Raumes herbei. In ganz Italien hätte er freilich kaum einen stärkeren Gegensatz zu Schongauer finden können als den heroischen, strengen, antik gesinnten Mantagna,

der es ihm damals besonders antat und bei dem Goethe mit Recht »die sichere Gegenwart seiner Gestalten« bewunderte. Wenn Dürer beim Kopieren auch die Formen des Originals mit bewundernswertem Eindringen in den Stil seiner Federzeichnung umsetzte, so müssen wir uns freilich wundern, daß er sich damit begnügte und nicht unmittelbar zum Naturstudium des nackten Körpers griff. W. erklärt dies damit, daß ihm das Wirkliche nicht genügte, da er nach dem Typisch-Abschließenden strebte. Es müssen damals Zeichnungen berühmter Antiken in seinen Gesichtskreis gekommen sein. Diese Empfänglichkeit Dürers für die italienische Formenauffassung bringt W. mit einem allgemeinen Emporgehen der Gesinnung in Deutschland in Zusammenhang, das er um die Mitte der neunziger Jahre wahrzunehmen meint. Eine neue Sinnlichkeit der Linie habe sich damals eingestellt. Die Spuren dieses ersten italienischen Aufenthalts traten in vielen der in den nächsten Jahren geschaffenen Werke hervor. Neu und wichtig ist der Nachweis (S. 86, Anm. 1), daß Dürers gestochener Sebastian durch Cimas Bild von 1495 beeinflußt sei, welcher seinerseits wieder die Einwirkung Peruginos zeige, der im Jahre vorher sich in Venedig aufhielt.

Ob die aquarellierten Landschaften von der Brennerstraße, die sich durch ihre Objektivität und die Empfindung für die Tiefe des Raumes auszeichnen, damals oder erst bei Gelegenheit der zweiten Reise entstanden seien, bleibt als Ergebnis der zweiten Anmerkung (am Schluß) unentschieden. Ich glaube aber, daß W. sich durch die Jahreszahl 1510 auf einer Zeichnung bei Blasius (L. II, 139), die sehr an das Weiherhäuschen im Britischen Museum (L. III, 220) erinnert, somit gleich letzterer und dem ähnlichen, aber undatierten Blatt in Berlin (L. I, 90) um 1500 zu versetzen ist, zu sehr hat beeinflussen lassen. Diese Jahreszahl 1510 kann ebensogut von anderer Hand herrühren. Dann aber würde die feine Durchführung und die malerische Auffassung dieser Blätter, die denen von der Brennerstraße nahe verwandt sind und zudem in die Jugendentwickelung des Künstlers viel besser passen als in seine reife Zeit, dafür sprechen, daß die Brennerzeichnungen eher bei Gelegenheit der ersten als der zweiten Reise entstanden sind.

Der Betrachtung der Apokalypse von 1497 setzt W. den sehr passenden, aus dem folgenden Jahre stammenden Vers vor:

Ich leb und weiß nit wie lang,
Ich stirb und weiß nit wann,
Ich fahr und weiß nit wohin,
Mich wundert, daß ich fröhlich bin.

Hier herrscht bereits eine ganz neue Humanität, wie sie sich vor allem in den gewaltigen Engeln äußert. Die Bewegung der Gestalten

ist einfach und stark, im Gegensatz zu der Schwächlichkeit der älteren Kunst.

In den Stichen Dürers macht sich bald nach 1500 ein Aufschwung bemerklich; von da an behandelt er die Oberfläche der Dinge in ihrer stofflichen Verschiedenheit mit unvergleichlichem Feingefühl. Gleichzeitig beginnt auch das Suchen nach Proportionsregeln. Beides wird mit der Anwesenheit des Venezianers (Jacopo de' Barbari in Nürnberg) in Verbindung zu bringen sein. Bei seinen Proportionsstudien suchte Dürer die Gesetze der Schönheit, nach denen der menschliche Körper gestaltet ist, zu erfassen, und zwar die Formenharmonie innerhalb bestimmter Typen. Nachdem das Mittelalter eine Schönheit der Natur nicht anerkannt hatte, war solches Streben jetzt eine große Zeitangelegenheit geworden: das zentrale Wort der Renaissance war der Grundbegriff der natürlichen Vollkommenheit des Geschöpfes. So wollte auch Dürer aus der verwirrenden Mannigfaltigkeit des Individuell-Natürlichen hinauskommen. Zugleich aber lernte er dabei, den menschlichen Körper aus den Gelenken heraus zu verstehen; über das Stehen, das Schreiten, die Biegungen und die Gleichgewichtsverhältnisse des Körpers gehen ihm lauter neue Begriffe auf, die der vorhergehenden Zeit unbekannt waren. Sein »Großes Glück« ist die erste Figur, die uns den warmen Hauch des Wirklichen spüren läßt. Die Bekanntschaft mit der Perspektive des Franzosen Vietor, die 1505 erschien, fügte dazu noch die Beherrschung der Gesetze, denen die Darstellung des Raumes in seiner Vertiefung unterworfen ist.

Nicht vermag ich Wölfflin zu folgen, wenn er in der Madonna mit der Meerkatze von etwa 1500 und in der etwas früheren »Eifersucht« leonardeske Motive sieht. Oberitalienisch, bei der Eifersucht insbesondere lombardisch werden die Vorbilder dafür wohl gewesen sein. Eine Nachwirkung von Leonardos Untermalung der Anbetung der Könige, welche W. bei der Madonna mit der Meerkatze annimmt, dürfte aber durchaus unwahrscheinlich sein, da dieses Bild, so lange Leonardo in Mailand war, ziemlich unbeachtet in Florenz, wo es sich noch jetzt befindet, stand, denn nur auf einen der damaligen Florentiner Künstler, Filippino Lippi in seiner Darstellung des gleichen Gegenstandes von 1496, hat es eingewirkt. Die schöne Kopfhaltung des Christus unter den Schriftgelehrten von 1506 ist doch wohl nur insofern leonardesk, als sie die damals zum Gemeingut der mailändischen Nachfolger Leonardos gewordene Haltung der Madonna in der Grotte wiedergibt. Schlagend dagegen ist die auf S. 188 nachgewiesene Übereinstimmung des Pferdes auf dem Bilde mit Tod und Teufel mit dem Reitermodell Leonardos; und ebenso die Bemerkung, daß man bei dem Abendmahl der großen Passion durch

die Verbindungsmotive der Jünger unter sich direkt an Leonardo erinnert wird.

Der Aufenthalt in Venedig im Jahre 1506 bildete für Dürer einen entscheidenden Einschnitt. Dieser Ort der stillsten Kunst stand eigentlich im Gegensatz zu seiner Art; aber von den dortigen Kirchenbildern, die als Glieder der Architektur eingefügt sind, konnte er den großen Stil der Komposition lernen; und die Farbenglut, die sich in der Lagunenstadt entwickelt hatte, vermochte wenigstens insofern auf seine Technik einzuwirken, als sie ihn veranlaßte, bei seinen Zeichnungen die Feder durch den weichen Tuschpinsel zu ersetzen. In den folgenden Jahren gewinnt das Formale der Erscheinung bei ihm ein Übergewicht, daß man bedenklich werden kann. Vielleicht hätte daraus eine neue Monumentalmalerei entstehen können, aber die Aufgaben, die sich ihm boten, waren nicht günstig dafür. Nur für den Holzschnitt fand er infolge dieser Anregungen den klassischen Stil, er spricht fortan nur noch in großen Hauptworten; aber freilich auch hierbei läßt sich nicht verhehlen, daß seine Empfindung sehr an Wärme und Unmittelbarkeit verlor. Was bei dem Hellerschen Altar wirkt, ist mehr die Intensität des Individuellen als die Größe der Charaktere (in der Anm. 1 auf S. 151 ist übrigens noch die Studie zu den Füßen des Petrus [L. II, 165, Samml. v. Francke] nachzutragen). Das Allerheiligenbild von 1510 erhält dadurch ein höchstes Lob, daß von ihm gesagt wird, es sei in Vergleich zu Raffaels Disputa von so idealem Standpunkte gesehen, daß dem Beschauer das Wunderbare nah und das Gewohnte fern erscheint. Der Anblick gewinne dadurch etwas Phantastisches.

Eine Vergleichung der verschiedenen Gestalten, welche Dürer den einzelnen Szenen in seinen vier Passionen gegeben hat, zeigt die in den Gegenstand eindringende Arbeitsweise des Verfassers, dürfte sich aber im Kolleg, wo die Bilder gleichzeitig vorgeführt werden können, als ersprießlicher erweisen denn im Buch. Solche Einblicke in die Arbeitsweise und die allmähliche Entfaltung eines Künstlers haben für den Verstand etwas sehr Verlockendes, legen aber auch die Gefahr nahe, mehr darin erkennen zu wollen, als durch die im Material liegende Nötigung zur Abwechslung bedingt ist.

Im Mittelpunkt von Dürers gesamter Tätigkeit stehen seine Meisterstiche aus den Jahren 1513 und 14. Es ist bezeichnend für ihn, daß schon das Material, welches er für eine jede einzelne Darstellung wählte — sei es eine Zeichnung, Holzschnitt, Stich oder Gemälde —, ein Ausdruck seiner Formempfindung ist. Denn während sein Farbensinn, soweit es sich nicht etwa um Luftphänomene handelt, sein ganzes Leben hindurch schwach entwickelt geblieben ist, hat er für die Natur des farbengebenden

(das Wesen der Stoffe und ihre Helligkeitsgrade andeutenden) Werkzeuges stets eine lebendige Empfindung gehabt. Das hängt mit der eigenen und ganz außerordentlichen Art seines Sehvermögens zusammen. Dürer gehörte zu den wenigen ganz großen Sehbegabungen, die mit einemmal ihre Zeit in ein neues Verhältnis zur Welt bringen und einen neuen Begriff bildnerischer Klarkeit aufstellen. Die Dinge der Sichtbarkeit sagten ihm mehr als den andern. Seine Sinne waren mit der Kraft der Einseitigkeit auf das körperlich Greifbare und Tastbare gerichtet; er empfand die Dinge im Raum als wirklich luftverdrängend. Dabei ist das Netz, das er auswirft, so eng geflochten, daß gar nichts durch die Maschen geht. Indem er die Dinge so zu geben sucht, wie sie sind, nach ihrem ganzen plastischen Inhalt, nicht etwa wie sie erscheinen, erweist er sich als Gegenpol des Impressionismus. Hierbei flicht W. auch eine Polemik gegen Zolas bekannte Definition ein, indem er meint, das Temperament mache noch keinen Künstler, sondern erst die Klarheit seines Sehens. Dürers Stil sei aber nicht etwa ein Nicht-anders-sehen-können, sondern eine ganz bestimmte Steigerung, Verbrämung, Umbildung der Naturform; der Naturalismus höre für ihn auf, verbindlich zu sein, sobald es sich um ein Bild und nicht um eine Studie handle. Indem Dürer das formale Element auf Kosten des malerischen so stark betont habe, sei freilich seine Wirkung auf die deutsche Kunst in gewisser Hinsicht eine retardierende gewesen. Denn wenn er auch in seinem »Hieronymus im Gehäus« den lichterfüllten Binnenraum zum ersten Male zu einem Problem der zeichnenden Kunst gemacht habe — eine Aufgabe, die erst ein Jahrhundert später durch Rembrandt wieder aufgenommen worden ist —, so sei doch nicht außer acht zu lassen, daß seine Zeit wohl imstande gewesen wäre, dieses Problem auch schon nach der farbigen Seite hin zu lösen, wie das Beispiel von Grünewald in Kolmar beweist.

Vergegenwärtigt man sich die Entwicklung der deutschen Kunst zu Lebzeiten Dürers, so findet man, daß wohl schon um 1507/8 Burgkmair mit völlig reinem Empfinden sich der italienischen Renaissance angeschlossen hatte, der eigentliche Umschwung in den Anschauungen aber erst um 1515 sich vollzog, als der Geschmack in Deutschland eine entschiedene Wendung nach dem Breiten und Gewichtigen nahm. Man kann daher, was W. freilich nicht ausdrücklich sagt, annehmen, daß für Dürer der italienische Einfluß sowohl bei seiner ersten wie auch noch bei seiner zweiten Reise zu früh eingetreten sei, indem er ihn, trotz aller Förderung nach einzelnen Richtungen, von seinem eigentlichen Wege, der von der deutschen Spätgotik ausging und auf deren Weiterentwicklung gerichtet war, mehrfach abzulenken geeignet war. Das

formalistische Wesen mußte, wie W. selbst gelegentlich zugibt, der Durchbildung des Gefühlsinhalts, der für jeden deutschen Künstler immer die Hauptsache bleiben wird, entgegenwirken. Wir fühlen daher auch bei den Werken aus den zwei letzten Jahrzehnten von Dürers Leben, welche Mühe es dem Künstler gemacht habe, den innerlichen Ausdruck, auf den es ihm im Grunde ankam, zur Geltung zu bringen.

Die niederländische Reise der Jahre 1520/21 ist für ihn offenbar von wohltätigerer Bedeutung geworden als die venezianische, denn es war für ihn nachgerade zu einer Notwendigkeit geworden, wieder einmal wirkliche Malerei zu sehen, nachdem an ihn im vorhergehenden Jahrzehnt die Gefahr zu erstarren herangetreten war. Auch die Erfahrungen innerlichste Art, die er in den reformatorischen Kreisen Antwerpens machen durfte, mochten spornend auf ihn einwirken. Jedenfalls beginnt jetzt für ihn die größte Periode seines Lebens, die in den vier Aposteln von 1526 ihren Abschluß findet. Zahlreich sind die Entwürfe namentlich aus dem Jahre 1521, sowohl in flüchtiger Federskizze für die Verteilung der Massen, wie in sauberer Kreidezeichnung für die Durchführung des Einzelnen, die bis auf uns gekommen sind. In ihnen allen sucht er aus dem Vielfältigen der Sichtbarkeit das Eine heraus, in dem die entscheidende Bedeutung steckt; darin besteht eben das Wesen der Größe auf allen Stufen. Hier hätten auch die Gewandstudien auf grünem Grunde zu einer noch nicht festgestellten Darstellung (L. I, 54, II, 128, 154, 161) aufgeführt werden können. Die zahlreichen Bildnisse, die er nun ausführt, erinnern daran, daß Dürer die Bedeutung der Malerei namentlich in den beiden Richtungen erkennt: das Bildnis des Menschen für die Zukunft aufzubewahren und andererseits die Leidensgeschichte des Herrn zu schildern. Die vier Apostel stellen die Krönung der Bestrebungen dar, welche ihn schon 1515 erfüllt hatten und die dem echt deutschen Drange entsprossen waren, die Apostel nicht als die selbstherrlichen, vollendeten Existenzen darzustellen wie in Italien, sondern als Menschen, die sich verzehren in schmerzlichem Ungenügen. Als Ausdruck seines männlichen Zeitalters hat Dürer auch nur in männlichen Typen sein Höchstes geben können. Hier endlich ist die Form ganz von dem Gehalt ausgefüllt. Aber die Kraft des Künstlers war auch schon erschöpft; 1528 starb er.

Daß nach dem Vorgange Volls die drei großen Zeichnungen zu den Köpfen dieser Apostel verworfen werden, muß wundernehmen, da sie doch an künstlerischen Qualitäten nicht hinter den Apostelgestalten der Albertina von 1523 (L. V, 580—83) zurückstehen, und schon die vom Bilde ganz abweichende, dabei aber durchaus freie und sichere Behandlung des Ohrs und des Bartes beim Paulus (L. I, 89) dafür spricht,

daß nur Dürer sie gezeichnet haben könne. Wenn bei dem Bilde auf das Pentiment am Kopf des Paulus verwiesen wird, so kann dem entgegengehalten werden, daß auch auf der Zeichnung der Kopf ursprünglich kleiner gewesen zu sein scheint und erst nachträglich verbreitert und auch in der Höhe vergrößert wurde. — Dagegen verwirft W. mit Recht den Engelskopf im Britischen Museum (Abb. S. 153) und die Zeichnung zum Hellerschen Altar bei Bonnat (L. IV, 354). — Nicht von Dürer ist ferner sein Selbstbildnis für den obengenannten Altar, in Berlin (L. I, 23), dessen Original sich, bisher nicht beachtet, im Kupferstichkabinett der Petersburger Eremitage befindet. Die Venus in Florenz (Abb. S. 105) scheint doch wohl einem andern Künstler der Zeit anzugehören; auch der Hirschkopf in Paris (L. III, 330) zeigt nichts, was auf Dürer deutete. — Da Wölfflin die folgenden Zeichnungen nicht erwähnt, so ist wohl zunächst anzunehmen, daß er sie verwirft, worin ich ihm nur recht geben könnte: es sind in Berlin der weibliche Akt (L. I, 92); in der Sammlung Blasius der untere Teil einer auf einem Drachen stehenden Frau (L. II, 135); im Britischen Museum der Engelskopf auf rotem Grunde von 1519 (L. III, 269) und beim Herzog von Warwick der männliche Kopf auf rötlichem Papier (L. IV, 402). Auch die merkwürdig feinen Zeichnungen der Herkulestaten von 1511 in Bremen, die Lippmann nicht veröffentlicht hat, übergeht W. mit Stillschweigen.

Einige Druckfehler seien hier gleich berichtigt: S. 95 ist L. 388 Feder-, nicht Pinselzeichnung; S. 115 Anm. 1 ist L. 133 bei Blasius, nicht in Bremen; 139 Anm. L. 164 Samml. von Franck, nicht Berlin; 196 Anm. L. 249 Britisch. Mus., nicht Paris; 209 Anm. L. 262 statt 263 zu lesen; L. 405 muß falsch gedruckt sein; ebenso auf S. 258 Anm. 1 L. 237; 295 Anm. offerentem, statt intuentium.

Die Wahl eines zu stark gekreideten Papiers, das leicht bricht, ist bei einem Buch von der Bedeutung des vorliegenden sehr zu bedauern.

Zum Schluß möchte ich noch fragen, ob nicht Aussicht vorhanden ist, daß Wölfflin uns auch einen Michelangelo schenkt? Das wäre eine Aufgabe, auf die seine ganze Betrachtungsweise ihn hinzuweisen scheint. Der Künstler verdiente dies sowohl wegen seiner außerordentlichen Individualität, die nie ganz zu fassen sein wird, wie namentlich wegen des bestimmenden Einflusses, den er — trotz Leonardo — auf die ganze Hochrenaissance ausgeübt hat. Die »Klassische Kunst« würde dadurch ihre Bekrönung erhalten. *W. v. Seidlitz.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Anderson, W. J. und **R. Phené Spiers.** Die Architektur von Griechenland und Rom. Mit 185 Abb., darunter 43 ganzseitige Tafeln. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 18.

Deri, Max. Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin. Schuster & Bufleb. M. 2.

Graul, Richard. Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Mit 113 Abbildungen. Berlin. Georg Reimer. M. 1.50.

Gümbel, Albert. Meister Heinrich der Parlier der ältere und der schöne Brunnen. Sonderabdruck aus dem Jahresbericht (1905) des Histor. Vereins von Mittelfranken.

Jerusalem, Wilhelm. Wege und Ziele der Ästhetik. Sonderabdruck. Wien und Leipzig. Wilhelm Braumüller. M. 0.80.

Michaelis, Adolf. Die archäologischen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts. Leipzig. E. A. Seemann. M. 5.20.

Weese, Artur. Renaissance-Probleme. Bern. A. Francke. M. 1.

HANDBÜCHER DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

Herausgegeben von der Generalverwaltung.

Soeben erschienen:

DIE GRIECHISCHE SKULPTUR

von

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ.

383 Seiten Text mit 155 Abbildungen. Preis geheftet M. 4.50, gebd. M. 5.—.

DAS XVIII. JAHRHUNDERT
DEKORATION UND MOBILIAR

von

RICHARD GRAUL.

206 Seiten Text mit 113 Abbildungen. Preis geheftet M. 1.50, gebd. M. 2.—.

In dieser Sammlung erschienen bisher:

Die italienische Plastik von W. Bode. 4. Auflage. XX und 206 Seiten mit 101 Textabbildungen. Preis geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Gold und Silber von J. Lessing. VI und 150 Seiten mit 101 Textabbildungen. (Zurzeit vergriffen.)

Der Kupferstich von Fr. Lippmann. 3. Auflage. VI und 253 Seiten. Mit 131 Textabbildungen. Preis geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.—.

Buddhistische Kunst in Indien von A. Grünwedel. 2. Auflage. XVI und 213 Seiten mit 102 Textabbildungen. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Majolika von O. von Falke. IV und 200 Seiten mit 79 Textabbildungen. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 2.50.

Münzen und Medaillen von A. von Sallet. VI und 224 Seiten mit 298 Textabbildungen. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.—.

Die Konservierung von Altertumsfunden von Fr. Rathgen. VI u. 147 Seiten mit 49 Textabbildungen. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Aus den Papyrus der Königlichen Museen von A. Erman und F. Krebs. VIII und 291 Seiten mit 13 Textabbildungen und 24 Tafeln. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 4.—.

Die ägyptische Religion von A. Erman. VI und 261 Seiten mit 165 Textabbildungen. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 4.—.

GEORG REIMER VERLAGSBUCHHANDLUNG BERLIN W. 35.

INHALT.

Seite

Fresken von Castagno und seiner Schule in Florenz. Von *Emil Jacobsen* . . . 101

Neue Werke von Antoniazzo Romano. Von *Emil Jacobsen* 104

Studien zur Trecentomalerei (Fortsetzung). Von *Wilhelm Suida* 108

Die Bautradition bezüglich der karolingischen Annexe der Aachener Pfalzkapelle. Von *H. Bogner* 118

Ansbacher Malerlisten des 15. und 16. Jahrhunderts. Von *Albert Gümbel* 136

Ein Nachtrag zu den Vischerschen Grabplatten in Krakau. *K. Simon* 155

Literaturbericht.

Italienische Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Jahresübersicht 1904. (Fortsetzung). *Wilhelm Suida* 161

Ugo Scotti. Giorgio Vasari Scrittore. *G. Gr.* 173

Luca Beltrami. Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. *G. Gr.* 183

Heinrich Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers. *W. v. Seidlitz* 185

Bei der Redaktion eingegangene Werke 194

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.